

Contents:

Editorial:	John-Thomas Siehoff, Editor-in-Chief	
Interview:	Cornelia Schmalz-Jacobsen, MdB.	1

Articles on:

Friedrich Schiller: <i>Der Verbrecher aus verlorener Ehre</i>	11
David Rosen	
Johann Wolfgang Goethe: <i>Die Metamorphose der Pflanzen</i>	28
Bertina Löffler	
Heinrich von Kleist: <i>Über das Marionettentheater</i>	41
Richard Block	
Heinrich von Kleist: <i>Das Erdbeben in Chili</i>	61
Martina E. Eidecker	
Conrad Ferdinand Meyer: <i>Gustav Adolfs Page</i>	77
Tanya A. Kienzle-Croxtton	
Rainer Maria Rilke: <i>Neue Gedichte</i>	91
Susanne Hill	
Arthur Schnitzler: <i>Professor Bernhardt</i>	103
Peter Blickle	
Franz Kafka: <i>Der Dorfschullehrer</i>	119
Catherine Grimm	
Hermann Hesse: <i>Iris</i>	133
Kirsten Krick	
Elfriede Jelinek: <i>Eine musikalische Tragödie</i>	149
Caitlin Gannon	

Book Reviews:

Uwe Timm: <i>Die Entdeckung der Currywurst</i> (1993).....	157
Nicole Zöllner	
Ulrich Weinzierl: <i>Arthur Schnitzler, Lieben, Träumen, Sterben</i> (1994).....	164
John-Thomas Siehoff	
Jürgen Habermas: <i>The Past as Future</i> (1994).....	167
Martina E. Eidecker	

Commentary: The MLA Conference in San Diego, 1994.....	169
---	-----

NGR

New German Review

Volume 10, 1994

NGR
New German Review
Volume 10, 1994

Editor

John-Thomas Siehoff

Managing Editors

James Lee Brat

John Kluempers

Additional Editors

Christina Tullmann

Martina E. Eidecker

Erik Eisel

New German Review is published once a year by graduate students of the Department of Germanic Languages at UCLA. The views expressed in the journal are not necessarily those of the Editors, the Department of Germanic Languages, or the Regents of the University of California.

Subscription rates are \$8.00 for individuals, \$11.00 for institutions. Please make checks payable to UC Regents.

Manuscripts should be prepared in accordance with the 1984 *MLA Handbook* (parenthetical documentation) and should not exceed 20 typed pages at approximately 250 words per page, including documentation. Please direct enquiries regarding orders, subscriptions, submissions and advertising information to :

New German Review

Department of Germanic Languages

UCLA

Los Angeles, CA 90024

Printed at UCLA Publication Services: Los Angeles, California 90024.

Partial funding provided by the UCLA Graduate Students Association.

ISSN 0889-0145

Copyright © 1995 by the Regents of the University of California.

All rights reserved.

Editorial

I am proud to present our 10th anniversary volume. Volume 10 is a comparatively larger volume, containing articles from across the nation as well as from across the spectrum of German literature. It truly presents a broad and diverse sampling of work in the field.

This volume also introduces a number of changes. We will begin to accept book reviews on recent German fictional texts (published in the past 3 years). There will also be a stronger emphasis on German studies, including: interviews with people from public life in German speaking countries and people that effect German issues; and reports on symposiums and conferences related to German Languages and Literatures and German studies.

These changes are meant to make our journal more appealing to readers who are not primarily Germanic Languages and/or Literature researchers, but who have a general interest in the German culture. The changes should help to encourage students from other fields to read our journal and submit papers (history, philosophy, sociology, etc.), as long as they are somewhat related to our field of expertise: Germanic Languages and Literatures.

Another change will be that the NGR is preparing to go on-line. We will send our subscribers information as soon as we have the system set up.

I would like to thank our authors for their patience, as well as our (little) staff for all the extra-time and work they had to spend on the journal. In the end, it has all been worth it.

My time with the NGR (which I have enjoyed a lot) is over, and so I introduce our new editor-in-chief: John Kluempers. John has worked for the journal for three years now and the NGR will be in good hands with him. As an insider of the staff I already know about further progressive changes in the next volume (11), and am therefore looking forward to it's publication.

I hope you will enjoy this volume and continue to find the NGR a welcome addition to your library. Thank-you for your support.

John-Thomas Siehoff
Editor-in Chief

Das German Department der University of California in Los Angeles hatte im Frühjahr 1995 als Regent's Lecturer die deutsche Ausländerbeauftragte Cornelia Schmalz-Jacobsen, MdB zu Gast. Während ihres zweiwöchigen Aufenthaltes hielt Frau Schmalz-Jacobsen einen englischen und einen deutschen Vortrag über Aufgaben und Schwierigkeiten ihres Amtes als deutsche Ausländerbeauftragte. Dieses Amt ist im Laufe der Jahre nicht nur durch den zunehmenden Zustrom von Bürgern anderer Länder in die BRD immer wichtiger geworden. Auch die Tatsache, daß viele der Gastarbeiter und ihre Kinder und Enkel nicht wieder in ihre "Heimatländer" zurückkehren und die eigene Kultur in ihre "neue Heimat" integrieren (müssen),¹ unterstreicht die zunehmende Bedeutung einer Behörde, die zwischen den Interessen der Regierung und den legal in

Deutschland lebenden Nicht-deutschen vermittelt. Obwohl vom Gesetz mit dem Auftrag zur Beratung der Regierung ausgestattet, wurde Frau Schmalz-Jacobsen in ihrer vierjährigen Amtszeit von der derzeitigen Regierungskoalition bis dato wohl noch nicht zu Kabinettsitzungen eingeladen. Selbst dann nicht, wenn es dort hauptsächlich um sogenannte "Ausländerfragen" ging.

"Worte sind kein Ersatz!"

**Interview mit der
deutschen
Ausländerbeauftragten
Cornelia Schmalz-
Jacobsen, MdB.**

NGR:² Frau Schmalz-Jacobsen, Sie halten den Begriff "Ausländer" für problematisch. Warum?

S-J: Ich finde ihn problematisch, weil er alle über

einen Kamm schert. Ich weiß kein Rezept dagegen, aber das Wort "Ausländer" hat etwas sehr Ausgrenzendes, und mir sträubt sich die Zunge, wenn ich jemanden als Ausländer bezeichne, der in Deutschland geboren ist und so gut Deutsch spricht wie wir beide. Darum spreche ich sehr bewußt häufig von den *Nichtdeutschen* oder von den *Neudazugekommenen*. Ich spreche auch von Migranten oder Migrantenkindern. Man muß Unterschiede machen.

NGR: --Also "Nicht-deutsch" vielleicht als Alternativ-begriff?

S-J: Ich bilde mir nicht ein, daß man das Wort Ausländer wegbekommt, denn es ist ein eingeführtes Wort. Aber Worte drücken eben auch eine bestimmte Geisteshaltung aus und darum variere ich gerne, wenn ich darüber spreche.

NGR: Wie schätzen Sie nach vier Jahren im Amt Ihre persönlichen Möglichkeiten ein,

das Verhältnis zwischen Deutschen und *Ausländern* zu verbessern?

S-J: Man wird immer realistischer, wobei ich gar nicht unrealistisch angefangen habe. Es ist ein Amt zwischen den Stühlen und so lange es nur ein kleiner Stab mit einer ehrenamtlichen Beauftragten ist, wird das leider auch so bleiben. Für die einen macht man für die Ausländer viel zu viel; und die anderen finden, man macht zu wenig. Aber ich habe doch den Eindruck, daß es eine Mehrheit gibt, die sagt: "Die tut was sie kann." Die eigentliche Stärke ist die Tatsache, daß ich Mitglied des Bundestages bin und dort sprechen kann, und somit wirklich unmittelbar das politische Geschehen beeinflussen kann. Die beiden Vorgänger waren jenseits ihrer aktiven Zeit und waren nicht im Bundestag, waren nicht in den jeweiligen Gremien ihrer Parteien, nahmen

nicht an Fraktionssitzungen teil. Ich bin sozusagen mitten drin, und das finde ich sehr hilfreich. Man kann sehr kurzfristig jemanden ansprechen und sagen: "Also hier sollte es wirklich mal einen Ruck geben!" Das ist als Abgeordnete leichter. Und wenn ich sehe, daß der Rechtsanspruch auf Einbürgerung schließlich doch durchgekommen ist, so halte ich dies für einen großen Durchbruch.

NGR: In der Diskussion über Ausländer bzw. Nichtdeutsche in Deutschland hört man immer häufiger den Begriff "Multikulturalismus". Was ist das Multikulturelle an Deutschland im Jahre 1995?

S-J: Die schlichte Tatsache, daß 7 Millionen Nichtdeutsche oder Ausländer mit uns zusammenleben. Multi-kulturell ist auch, daß jede zehnte Ehe eine binationale ist. Multikulturell ist manchmal das Straßenbild, häufig das Angebot an Speisen. Ich

glaube, es ist viel mehr multi-kulturell im Alltagsleben, als sich die Gegner einer "Multikulturalisierung" überhaupt klarmachen.

NGR: Im Gegensatz zu öffentlichen Schulen in den Vereinigten Staaten, wo keine konfessionell gebundenen Kurse unterrichtet werden dürfen, ist in Deutschland das Recht der Kirchen auf eigenen Religionsunterricht im Gesetz fest verankert, und deutsche Schulen bieten katholischen und evangelischen Religionsunterricht an. Wie ist es mit der zunehmenden Zahl deutscher Schulkinder islamischen Glaubens?

S-J: Oder auch nicht-deutscher Schulkindern islamischen Glaubens. Wir haben einen höheren Prozentsatz an nichtdeutschen Schulkindern, als der Prozentsatz der Ausländer insgesamt. Insgesamt liegt er zwischen 8 und 9 Prozent, aber bei den schulpflichtigen Kindern liegt er zwischen 14 und 15

Prozent. Das ist nochmal eine eigene Größenordnung. Prinzipiell gibt es zwei Möglichkeiten. Entweder man sagt: "Das wird uns mit den verschiedenen Möglichkeiten zuviel!" Also "Schluß mit dem Konkordat!" und "Religionsunterricht hat mit der Schule nichts zu tun!". Das ist nicht sehr realistisch, weil die katholischen und evangelischen Eltern sich sicher sehr wehren würden. Also ist die Alternative: "Wir haben eine neue große Gruppe--und wir bieten Islamunterricht in der Schule an." Mit allen Schwierigkeiten, weil man beim Islam nicht den Gesprächspartner hat, wie bei Protestanten oder Katholiken. Es gibt bereits Ansätze in Nordrhein-Westfalen mit Islamunterricht an Volksschulen usw. Ich denke, dies ist notwendig, weil Eltern, die ihre Kinder in ihrer Religion unterweisen lassen wollen, ansonsten darauf angewiesen sind, das irgendwo zu machen, wo viel-

leicht nicht Integration das Leitbild ist, sondern eher der Fundamentalismus, eher das "Sichabschotten." Daher ist es in unserem eigenen Interesse, den Islamunterricht nach Möglichkeit einzuführen.

NGR: In Hessen gibt es Ethikunterricht als Alternative....

S-J: Ja, nur das ist es dann gerade nicht. Wenn alle Kinder Ethikunterricht hätten, oder alle Kinder religionsgeschichtlichen Unterricht, dann wäre das in Ordnung. Aber man kann nicht evangelischen, katholischen und Ethikunterricht anbieten, und die Muslime sollen sich gefälligst umsehen.

NGR: Welche Aufgaben haben die vor kurzem gewählten Ausländerbeiräte?

S-J: Die Ausländerbeiräte haben beratende Funktion für Gemeinderatsmitglieder oder Stadtratsmitglieder. Es gibt Ausländerbeiräte zum Teil schon sehr lange, die ältesten schon seit

zwanzig Jahren. Zunächst wurden sie ernannt und im Lauf der letzten Jahre ist man immer mehr dazu übergegangen, sie wählen zu lassen. Aber sie werden beileibe nicht überall gewählt. Ob gewählt oder bestimmt, sie haben die Aufgabe, das gewählte Gremium zu beraten. Häufig ist auch von jeder Fraktion ein Mitglied aus dem gewählten Gremium im Ausländerbeirat dabei.

NGR: Wie sind die Einflußmöglichkeiten der Ausländerbeiräte?

S-J: Wirklich sehr unterschiedlich. Das ist immer der Fall, wenn man beratende Funktion hat. Das, was für die nächsten Wahlen bzw. Ernennungen interessant sein wird, ist die Frage, wie letztlich die Europäische Union aussieht. Denn jetzt können Italiener und Portugiesen und Spanier, die zum Teil sehr aktiv in den Ausländerbeiräten waren, selber kom-

munal gewählt werden und mitwählen. Ob es sich für diese dann noch lohnt, in einem Ausländerbeirat mitzumachen, ist die Frage. Es geht bereits das Wort vom "Balkanbeirat" um. Das wäre eine Entwicklung, die uns zu weiterem Nachdenken zwingen könnte, etwa darüber, ob auch Nichteuropäer bei langem Aufenthalt ein Wahlrecht auf kommunaler Ebene erhalten sollten.

NGR: Es ist schwer zu sagen, ob so eine Wahl oder so ein Beirat mehr eine Alibifunktion hat, oder ob es tatsächlich Einflußmöglichkeiten geben wird....

S-J: Wissen Sie, wir haben in den deutschen Gemeinden überall Jugendwohlfahrtsausschüsse. Die haben auch beratende Funktion--nicht mehr und nicht weniger. Keiner regt sich sehr darüber auf. Aber sie haben eben doch Einfluß. Insofern halte ich die Forderung "Ausländerbeiräte sollen mehr haben als beratende

Funktion!" für glatten Unsinn. Und wie groß der Einfluß tatsächlich ist, das hängt zum einen von dem gewählten Gremium ab, zum anderen von der Tüchtigkeit der Ausländerbeiratsmitglieder.

NGR: Kritiker halten die Regelungen im deutschen Recht bezüglich der deutschen Staatsangehörigkeit für "altmodisch"--Stichwort: "doppelte Staatsbürgerschaft". Was ist Ihre Auffassung?

S-J: Das Staatsbürgerschaftsrecht aus dem Jahre 1913 ist renovierungsbedürftig und es steht im Koalitionsvertrag der Regierungsparteien jetzt auch an. Es ist eine grundlegende Novellierung des Staatsangehörigkeitsrechts festgelegt worden, weil deutlich wurde, daß wir sie brauchen. Ich bin vorsichtig: Nicht jedes Recht ist nur deswegen schlecht, weil es einige Jahre auf dem Puckel hat. Aber die Lebenswirklichkeit hat sich

gerade in diesen Bereichen so sehr verändert, daß das Recht auch deutlich verändert werden muß. Aber: die "doppelte Staatsbürgerschaft" steht nicht im Staatsbürgerschaftsrecht.

NGR: Warum waren Sie gegen die Einführung eines kommunalen Wahlrechts für *Ausländer*?

S-J: Ich habe Probleme damit, daß man das Wahlrecht aufsplittet und nicht als Ganzes nimmt. Das "große Wahlrecht" nur für die Deutschen und nur das "kleine",--so wie man in einem Lehrschwimmbecken den Kindern das Schwimmen beibringt,--dann auch für Ausländer?. Es ist in meinen Augen eine sehr grundsätzliche Frage: Kann man Wahlrechte teilen? Ich glaube nicht. Andererseits ist das eine Diskussion von gestern. Unsere Staatsoberhäupter in Europa haben dafür gestimmt, daß es ein kommunales Ausländerwahlrecht für Bürger der

EU gibt. Ich bin der Meinung, daß das nicht reicht. Wir müssen die Drittstaatler einbeziehen. Ich halte es für einen sehr ungerechten Zustand, daß TürkInnen, oder KroatInnen, oder BosnierInnen, die seit 15 oder 20 Jahren bei uns leben, kein Wahlrecht haben, wohingegen der Portugiese, der erst voriges Jahr gekommen ist, sogar gewählt werden kann. Mein Vorschlag war: "Wer 8 Jahre rechtmäßig in Deutschland lebt, der hat das kommunale Wahlrecht, auch wenn er nicht EG-Bürger ist." Aber dazu hätten wir die Verfassung ändern müssen--dazu braucht man eine Zweidrittelmehrheit--und hier haben CDU und CSU gegengestimmt. Eine einfache Mehrheit war in Bundestag und Bundesrat vorhanden. Aber man sollte nicht aufgeben. Ich finde: "Wenn schon, denn schon." Man kann nicht sehenden Auges eine Ungerechtigkeit schaffen. Und

darum ist meine Grundeinstellung, diese Teilung von Wahlrechten nicht einfach anzunehmen.

NGR: In den letzten beiden Jahren hat der in den USA entwickelte Begriff der "political correctness" die deutschen Medien stark beeinflusst. Man sieht in Fernsehinterviews wie Journalisten sehr bedacht ihre Ausdrucksweise überprüfen, um nicht gegen die Regeln der PC-ness zu verstoßen. Wie beurteilen Sie das Phänomen der PC-ness?

S-J: Zunächst einmal habe ich das Gefühl, dieses Phänomen ist in den USA noch viel verbreiteter als bei uns. Aber es existiert, wie Sie richtig sagen, auch bei uns in hohem Maße. Ich finde das etwas verwirrend. Manchmal habe ich das Gefühl, man ist um so vorsichtiger mit den Worten, je schwieriger die Lage wirklich ist, und je weniger dafür getan wird. Aber Worte sind kein Ersatz. In Deutschland

gibt es unter den Politically-Korrekten einen Aufschrei, wenn jemand von Asylanten redet. Ursprünglich war das nie ein Schimpfwort, aber auf einmal kann man das nicht mehr sagen. Und so gibt es eine ganze Reihe von Worten Es ist eine Entwicklung, der man sich gar nicht entgegenstellen kann, jedes Gegensteuern ist völlig unsinnig. Über manches kann man vielleicht mal lachen, weil es einfach lächerlich ist. Wie heißt das hier [i.d.USA]: "the ... challenged?"³

NGR: Haben Sie das Gefühl, es handelt sich oft um Verbal-kosmetik?

S-J: Ja.

NGR: Was kann man stattdessen heute als Bundesbürger tun, um das Verhältnis zwischen Deutschen und *Ausländern* zu verbessern?

S-J: Zunächst einmal habe ich das Gefühl, daß viele Bürger sehr viel dafür tun. Man soll mit dem Gejammere "Es wird nicht

genug getan!", vorsichtig sein, denn die große Mehrheit der Bürger ist wirklich vernünftig. Nicht nur im Wahlverhalten, sondern auch im alltäglichen Umgang mit Nichtdeutschen. Wenn wir von Verbesserungen auf der nichtrechtlichen Ebene reden, dann hilft in jedem Fall mehr Wissen übereinander. Das kann in der Schule geschehen. Das kann in der Nachbarschaft geschehen. Und das kann durch Zeitungsberichte gefördert werden. Auch das Fernsehen hat eine sehr wichtige Rolle. Ich finde zum Beispiel, Nichtdeutsche sollten in Fernsehspielen nicht nur als "Ausländer" vorkommen, sondern jemand, der bei uns lebt, sollte,--wie es hier [i.d.USA] sehr üblich ist, "der schwarze Polizist", oder "der Latinopolizist",--eine Rolle im Fernsehen spielen, die eine ganz normale Rolle ist. Oder was mir sehr aufgefallen ist: Nach den Morden von Solingen kommentierte beim

WDR plötzlich eine offenkundige Türkin--wie ihr Name sagte, ihr Aussehen,--aber sie sprach vollkommen akzentfreies Deutsch. Da habe ich mir gedacht: "So eine Schweinerei! Warum hat diese Frau nicht die Möglichkeit, beispielsweise einen Kommentar zur Rentenversicherung oder zur Genforschung zu sprechen?"

NGR: Haben Sie während Ihres Aufenthaltes in Los Angeles Beobachtungen oder Erfahrungen gemacht, die Sie mit nach Hause nehmen und in künftige Pläne oder Überlegungen bezüglich deutscher Ausländerfragen einbauen werden?

S-J: Das kann ich im Moment gar nicht sagen. Ich habe mit großem Interesse die Teile der Diskussion, die ich mitbekommen habe, aufgenommen,--wenn es um die *Proposition 187* ging,⁴--und wie das die Leute beschäftigt. Ich habe festgestellt, wie grundsätzlich in

Amerika zur Zeit politisch diskutiert wird. Ich finde das sehr interessant, denn bei uns findet eine so offene Debatte noch nicht statt. Vielleicht fehlt uns Deutschen die Stärke, vielleicht haben wir einen zu großen Konsens bedarf, sodaß wir uns unangenehme Fragen nicht gerne stellen. Ein Rezept nehme ich aus den USA trotzdem nicht mit nach Hause. Ausländer- und Einwanderungspolitik läßt sich nun einmal nicht von Land zu Land übertragen. Und zwischen Deutschland und den USA sind die Unterschiede historisch und geographisch doch gewaltig . . .

NGR: Frau Schmalz-Jacobsen, wir danken Ihnen für dieses Gespräch.

Notes

¹ Ein Phänomen, das spätestens seit Mitte der 80er Jahre allgemein wahrgenommen wird. Siehe beispielsweise Yüksel Pazarkayas Buch Spuren des Brots das bereits 1983 im Züricher Unionsverlag erschien.

² Das Gespräch führten die Herausgeber John-Thomas Siehoff und John Kluempers.

³ In den USA hat sich in den letzten Jahren eine sprachliche Tendenz entwickelt, die den Begriff der Benachteiligung durch den Begriff der Herausforderung zu ersetzen sucht. So heißt beispielsweise "disabled" auf Politisch Korrekt heute: "physically challenged"; statt "retarded" heißt es "mentally challenged".

⁴ Die *proposition 187* war eine Volks-abstimmung in Kalifornien im November 1994. Hier wurde entschieden, daß Personen, die illegal in die USA/nach Kalifornien einwandern, keinen Zugang zu öffentlichen medizinischen Ein-richtungen, Schulen und Ausbildungs-plätzen bekommen.

Die Annalen seiner Verirrungen: The Divided Narrative of *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*

David Rosen

Viewed in retrospect, the subtitle and first sentence of Friedrich Schiller's tale of 1786 *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*¹ give ample warning of some of the troubles to be encountered over the next two dozen-or-so pages: "*Eine wahre Geschichte.*" In der ganzen Geschichte des Menschen ist kein Kapitel unterrichtender für Herz und Geist als die Annalen seiner Verirrungen.² Although Schiller the historian is best known for two large works, the *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung* and *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*, his historiography is on better display, perhaps, in his more overtly fictive undertakings. Indeed, these four lines leave the work's genre in question: while the inscription suggests an art-story (albeit with a tantalizing basis in truth),³ the second use of *Geschichte* sounds closer to the normative English "history", and no form is more purely (or drily) factual than the annal.⁴

Notwithstanding his initial appeal to the reader's heart, moreover, the speaker seems, in his concern for instruction, to be claiming the mantle of enlightenment thinker, rather than that of *littérateur*. In his later writings on the subject, Schiller in fact tends to consider history--the gradual manifestation of reason in human society--within the province of philosophy, and the techniques of fiction fair game for any proper history writer.⁵ We need not leave the borders of the text, however, to discover the reasons for these first clauses' mixed signals.

Deep conflicts within the narrative become obvious as soon as its unremarkable surface is broached. Although the tale appears, at first glance, almost essayistic in its direct and high-minded psychological study of a felonious career, it is apparent that two distinct voices are at work within: an outer Narrator who frames and interprets the criminal's life, and the criminal himself, Christian Wolf, whom we hear in first-person testimony, through a letter, and, at the story's end, in dialogue with an arresting magistrate. These

voices are not in harmony, but rather, have utterly irreconcilable world views, and approach several central problems from dissimilar perspectives; despite the Narrator's attempts to use Wolf's tale for his own purposes, and to fit the criminal within a coherent analytic schema, the two are set in contention, and do much to undermine the other's opinions. Neither voice, importantly, should be equated with Schiller's own; indeed, the author's customary polemical opinions on society and reform must be inferred from their absence, as neither Wolf nor the narrator is able fully to articulate or demonstrate them.

As his language makes plain from the outset, the Narrator views phenomena through the lens of an eighteenth-century scientist and rationalist; as such, he makes some crucial assumptions about the world's structure. In his introduction, he draws parallels between the various scientific disciplines--geology, biology, physics, psychology (and history)--implying that they are all interrelated, equally open to detached, analytic enquiry. Probing the human mind isn't qualitatively unlike exploring a volcano:

Man hat das Erdreich des Vesuvs untersucht, sich die Entstehung seines Brandes zu erklären; warum schenkt man einer moralischen Erscheinung weniger Aufmerksamkeit als einer physischen? Warum achtet man nicht in eben dem Grade auf die Beschaffenheit und Stellung der Dinge welche einen solchen Menschen umgaben, bis der gesammelte Zunder in seinem Inwendigen Feuer fing? (5)

Physiology suggests itself, at another point, to illustrate the distance at which criminals are normally held by law-abiding citizens: "Wir sehen den Unglücklichen, . . . für ein Geschöpf fremder Gattung an, dessen Blut anders umläuft als das unsrige, dessen Wille andern Regeln gehorcht als der unsrige" (4). He bewails the absence of a Linnäus (the Swedish botanist), "nach Trieben und Neigungen [zu klassifizieren]" (3), and refers to the "Mechanik der gewöhnlichen Willensfreiheit" (3), as if human behavior were as rule-bound as the expansion of gasses and the flight of planets. Seizing a connection between his project and pathology, he proclaims that his historical study will be the "Leichenöffnung" of a criminal mind (6). It almost goes without saying, finally, that such a dissection will uncover

eternal laws; Newtonian physics and Linnäus' binomial method in the *Species plantarum*--the efforts of contemporary science in general--are predicated on the existence of a static universe, whose workings can be disclosed through rigorous examination.

A certain estimate of the human soul thus emerges: its structures are unchanging and universal, inherent to all persons. The Narrator comments that a petty criminal can "[sich] mit dem ungeheuer Borgia in *einer* Ordnung beisammen [finden]" (4), and that (with a typical botanic flourish) all the effects of human endeavor have a common inner source: "Ihn überrascht es nun nicht mehr, in dem nämlichen Beete, wo sonst überall heilsame Kräuter blühen, auch den giftigen Schierling gedeihen zu sehen, Weisheit und Torheit, Laster und Tugend in *einer* Wiege beisammen zu finden" (5). The differences between individuals must be due, then, to external forces--and the object of psychology must be to discover how these forces influence the formation of character.⁶ The Narrator summarizes this dichotomy in the formula, "der *unverändlichen* Struktur der menschlichen Seele und . . . den *verändlichen* Bedingungen, welche sie von außen bestimmten" (5).

This understanding of human commonality implies, in turn, a specific ideal of statehood, an ideal prevalent in political writings from Thomas Hobbes' *Leviathan*, to *The Social Contract* of Jean-Jacques Rousseau, namely, that the state is properly a macrocosm of the paradigmatic (and that means rational) individual, a *body politic*. The Narrator draws heavily on this conceit: ". . . weil sie den sanften Geist der Duldung verbreitet, ohne welchen . . . kein angestecktes *Glied der Gesellschaft* von dem gänzlichen Brande gerettet wird. Ob er wirklich ohne Rettung für den *Körper des Staats* verloren war? Ich will dem Ausspruch des Lesers nicht vorgreifen" (6, *italics mine*). The unifying civic and ethical principle of such a government is *justice*: if the law is corrupt, the polity can have no hold on its constituents, whom it is supposed to mirror. The Narrator is therefore a sharp critic both of inequity and of a judiciary that permits inequity to fester.⁷ He comments that Wolf's judges made no attempt to understand (let alone rehabilitate) him--"sahen in das Buch der Gesetze, aber nicht *einer* in die Gemütsverfassung des Beklagten" (8)--and hopes that his investigation will "[unterrichten] . . . die Gerechtigkeit" (6). Since the code, rather than a single person, is sovereign, the commonwealth inclines more towards

democracy than monarchy. The Narrator tries always to see events through "dem Licht gewöhnlicher Affekte" (3), for the community must both determine and execute the rule. This is what he means, perhaps, when he refers to "die republikanische Freiheit des lesenden Publikums, dem es zukommt, selbst zu Gericht zu sitzen" (5). The Narrator thus establishes a matrix--scientific, psychological and political--within which we are to read the story of Christian Wolf. Although he calls his work a *Geschichte*, he is not at all interested in action or time, but intends, instead, a case study, analysis, or indeed dissection: the convict's life will lay open the unalterable principles of the human soul.

As soon as he opens his mouth, however, it is clear that Christian Wolf will not fit easily into the Narrator's schema, that the concepts by which he has lived his life have no place in the outer voice's system. If the Narrator's world view is rigidly scientific, Wolf's is theological and fluid; indeed, he conceives of his evolution almost wholly in terms of Christian teleology. Rather than following the simple course from crime to punishment, his autobiographical testimony pursues a tortuous route from sin and damnation to attempted redemption, and from rebellion against power, to a freely elected submission and sacrifice of himself to justice.⁸ Even when describing the most mundane of occurrences, his narrative falls, as if by habit, into theistic metaphor and imagery.

Wolf is corrupted in prison by men who "[verhöhn]ten mich, wenn ich von Gott sprach, und [setzten] mir zu, schändliche Lästereien gegen den Erlöser zu sagen" (9); while in captivity, he gnashes his teeth ("Zähneknirschend rieb ich meine Ketten" (10)) like a psalmic villain. His heart leaps (inappropriately, with vengeful thoughts) when, returning to civilian life (a "Wallfahrt" (10), he calls it), he sees the "Kirchturm [seines Dorfes] von weitem aus dem Gehölze [steigen]" (10), and the murder site, later, is also "still wie ein Kirchhof" (14), a reminder of what he has sinned against. Having been rebuffed, in an act of charity, by a street-urchin, he asks whether he, like Cain, "irgendwo auf der Stirne gezeichnet [ist]" (11). Wolf knows his Bible. As he sinks deeper into vice, he feels "eine unsichtbare fürchterliche Hand" controlling his destiny (13), and after he slays the huntsman Robert, his mortal enemy, and the prospect of eternal damnation looms before him, this language grows precipitously more

intense. When he decides to sift through the dead man's belongings, he is startled suddenly by a "Gedanke an den Teufel und eine Allgegenwart Gottes" (15); escaping the crime, he is asked by the robber-chief to explain his haste, and replies that "Das Leben ist kurz, und die Hölle währt ewig" (17). The brigands' lair has its own Cerberus (19), and this cadence reaches a fever pitch as he weighs whether or not he should join their band:

Ich sah in den Schlund hinab, der mich jetzt aufnehmen sollte; es erinnerte mich dunkel an den Abgrund der Hölle, woraus keine Erlösung mehr ist . . . Ich beschloß diese Flucht . . . aber auf einmal donnert's in meinen Ohren, es umhallt mich wie Hohngelächter der Hölle: *'Was hat ein Mörder zu wagen?'* . . . Meine Rechnung war völlig, die Zeit der Reue war dahin, mein begangener Mord . . . sperrte meine Rückkehr auf ewig . . . Ich kletterte hinunter. (20)

His journey has reached its nadir.

The path back from hell is no less explicit. Although Wolf's transformation from a "Lotterbube" into a wholehearted penitent is gradual, he presents it in his narrative as an epiphanic moment, out of time, and apart from the mundane world. It takes place entirely in the forest, away from civilization, beginning with his apprehension, after Robert's shooting, of an all-present God, for whom his actions have eternal consequences, and culminating in his series of letters to the prince. Things do not seem to change in the woods--the robbers claim that "Jeder Tag ist wie der heutige" (21); indeed, Wolf's decision not to take the murdered huntsman's pocket-watch is emblematic of this dropping-out. His neglect of time's passing becomes habitual, and upon his return to society, he alone is unconscious of the damage a year of hardships has wreaked on him:

Der hagre Klepper, den er ritt, und die burleske Wahl seiner Kleidungsstücke, wobei wahrscheinlich weniger sein Geschmack als die Chronologie seiner Entwendungen zu Rat gezogen war, kontrastierte seltsam genug mit einem Gesicht, worauf so viele wütende Affekte, gleich den verstümmelten Leichen auf einem Walplatz, verbreitet lagen. Der Torschreiber stutzte beim Anblick dieses seltsamen Wanderers. (25)

As he nears confession, finally, his language, once violent and almost nihilistic, begins to resonate with Christ's before the crucifixion, and after

his rise from death: "Ahnem Sie nichts? Mit wem glauben Sie, daß Sie reden? . . . Ahnen Sie noch nicht? Schreiben Sie es Ihrem Fürsten, wie Sie mich fanden und daß ich selbst aus freier Wahl mein Verräter war" (29-30).⁹ He lives up to his paradoxical name: although a beast of prey, he is saturated with religious consciousness.

Wolf's language-patterns ring with this disposition; not only is his speech more metaphorical than the Narrator's, but it is also permeated with poetic imagery. His path to destruction leads him into increasing darkness, and begins, quite literally, at the sun, which, besides being the source of all light, happens to be the name of his mother's tavern. From prison, he must watch "die Sonne hinter meinem Festungsberg [heraufkommen]" (10), and he returns home, to embark on his career, as "die Glocken läuteten zur Vesper" (10)--vespers, the sixth canonical hour, falls at around twilight. Fleeing the murder, his route leads "durch [the forest's] dunkelste Dickicht" (16), and the thieves' den, finally, is utterly devoid of brightness, except for an infernal, man-made bonfire. His return to civilization reverses this process. Wolf's descriptive powers tend often towards free-association--at the edge of the robber's lair, for example, he identifies his ethical with his physical location: "Wir standen am schroffen Absturz eines Felsen, der sich in eine tiefe Kluft hinunterbückte" (19); Mein begangener Mord lag hinter mir aufgetürmt wie ein Fels und sperrte meine Rückkehr auf ewig" (20). Such rhetoric, common to preaching--and indeed, to poetry--contrasts blatantly with the Narrator's balanced and lucid discourse.

It should come as no surprise, then, that with such a world view, the criminal's ideas on politics, and on jurisprudence, differ from his interpreter's. Paradoxically, Wolf's theological bent leads him to a more vigorous ethical awareness, and to a stronger reaction against injustice, than the Narrator's. Styling himself--typically, in Christian terms--a "Märtyrer des natürlichen Rechts und als ein Schlachtopfer der Gesetze" (10), he is acutely conscious of his unfair treatment by the courts. Even as he implores his prince's forgiveness, Wolf adds that "die Zeitrechnung meiner Verbrechen fängt mit dem Urteilspruch an, der mich auf immer um meine Ehre brachte. Wäre mir damals die Billigkeit minder versagt worden, so würde ich jetzt vielleicht keiner Gnade bedürfen" (24). His moral calculus is superfine, and he is obsessed with deserving his destiny. Following Robert's shooting he

reckons: "Bis hieher hatte ich auf Rechnung meiner Schande gefrevelt; jetzt war etwas geschehen, wofür ich noch nicht gebüßt hatte" (14)--and later, he lives in fear of dying without having merited existence, "zu sterben, ohne gelebt zu haben" (24). The pivotal decision to pursue a life of infamy is expressed in even stronger terms:

Ich wollte mein Schicksal verdienen. Die Gesetze, meinte ich, wären Wohltaten für die Welt, also faßte ich den Vorsatz, sie zu verletzen; ehemals hatte ich aus *Notwendigkeit* und *Leichtsinn* gesündigt, jetzt tat ich's aus freier Wahl zu meinem Vergnügen. (12)

Individual freedom consists here, and for all but the last part of Wolf's life, of *infringing* on the inequitable rules of state. In his first letter, he warns the prince, "noch bin ich frei" (24)--in other words, 'I am still on the loose', "so tue die Gerechtigkeit denn das Ihrige, ich muß das Meinige tun" (225); even in his final confession, he claims to "[trotzen] der Gewalt" (29). Notice that, for the Narrator, freedom means precisely the opposite: that is, *submission* to the law.¹⁰ In a body politic where justice is the binding principle, the choice to act justly--to behave in accordance with one's macrocosmic self--is the emblem of an autonomous citizen.¹¹ Wolf, of course, has had no experience of justice at the hands of his society.

Faithful to his theological disposition, however, he conflates the religious and the political, and accepts the state as possessing a power greater than justice; this is *grace*. Having spent a year with his robber-band, and guilty of "das bloß Abscheuliche" (22), Wolf believes himself to have sinned as much against the commonwealth as against God. He becomes convinced, increasingly, that his sovereign, the prince, may supersede the civil code, and absolve him for his trespasses. The letter he writes the Fürst, accordingly, is couched in the phraseology of a prayer: "[G]önnen Sie mir Gehör, durchlauchtigster Oberherr . . . ich biete mich an, mich freiwillig zu stellen. Aber ich bringe zugleich eine seltsame Bitte vor Ihren Thron" (24). Grace has no function within a secular state compacted on justice; if the situation is reversed, similarly, justice risks turning trivial. The absolute difference between the Narrator's and Wolf's visions of government is explicit at the letter's climax:

Es ist Gnade, um was ich flehe. Einen Anspruch auf Gerechtigkeit, wenn ich auch einen hätte, wage ich nicht mehr geltendzumachen . . . *Lassen Sie Gnade für Recht ergehen, mein Fürst!* Wenn es in Ihrer fürstlichen Macht steht, das Gesetz für mich zu erbitten, so schenken Sie mir das Leben. (24-5, italics mine)¹²

By investing his sovereign with an extra-legal--an almost God-like, in fact--power, Wolf proves himself no democrat; rather, he confirms the arbitrariness of feudal law, understanding the state to be manifested by, and under the absolute sway of, a capricious, often unjust, but divinely-mandated, single person. Like the Narrator's, his government is a body-politic (his revolt against the state begins with the vow "unversöhnlichen, glühenden Haß allem was dem Menschen gleicht" (10)); the body in question, however, is a tyrant, not a community. Wolf's attitude is made clear enough in his letter, but even earlier, he relishes the thought of wounding the despot personally through his asportation.

Mein Erstes war, daß ich mein Wildschießen fortsetzte. Aber dies war es nicht allein; es kitzelte mich, das fürstliche Edikt zu verhöhnen und meinem Landesherrn nach allen Kräften zu schaden. (12)

The state is the unmoving axis around which his life spins.

Observe that Wolf comprehends his relation to the outside world in precisely the opposite terms as the Narrator: rather than an *unverändliche Seele* amidst *verändliche äußere Bedingungen*, he recognizes himself--and forces *us* to recognize him--as a *soul in transition*. The strong teleological undertow in his thought uproots any idea of a static (let alone a stable) inner nature, and although the state is absolute, unchanging and monolithic, his own character develops constantly in connection and response to it. All of the Narrator's formulae--and especially his psychological program--have been controverted by Wolf's testimony.

The discrepancies between interpreter and subject are not easily resolved, with the criminal dismissed simply as a misguided and unenlightened unfortunate; instead, Wolf and the Narrator critique each other through each other's frameworks. The Narrator's republican social and political vision permits us to see that while Wolf execrates despotism's

effects (i.e. injustice), he never challenges the validity of despotism itself--quite the opposite--and that this blindness contributes, in large part, to his downfall. His behavior throughout can hardly be called egalitarian: he turns to crime for purely personal reasons--a desire to please his beloved Johanna at first, and to wreak vengeance later--not because of any social grievances. From our first description of the youth, as haughty, effeminate, idle and contemptuous of brute labor--

Zu bequem und zu unwissend, einem zerrütteten Hauswesen durch Spekulation aufzuhelfen, zu stolz, auch zu weichlich, den Herrn, der er bisher gewesen war, mit dem Bauer zu vertauschen und seiner angebeteten Freiheit zu entsagen (7)

--we might mistaken him for a child of privilege. In his final conversations with the Oberamtmann, his diction is unremittingly aristocratic:

'Wer seid Ihr?' . . .

'Ein Mann, der entschlossen ist, auf keine Frage zu antworten, bis man sie höflicher einrichtet' . . .

'Ihre schnelle Flucht macht Sie sehr verdächtig. Warum flohen Sie?'

'Weil ich's müde war, der Spott Ihres Pöbels zu sein' (27-8)

Although he sees the prince as his opponent, the bulk of his offenses fall in practice upon the merchants and peasantry--not the obvious targets, perhaps, of a social revolutionary: "Die Landstraßen wurden unsicher, nächtliche Einbrüche beunruhigten den Bürger, der Name des Sonnenwirts wurde der Schrecken des Landsvolks . . ." (22). He is more than willing to exploit the lower classes' ignorance and superstition to his advantage: "Er [verschlug] genug, den Aberglauben des wundersüchtigen Bauern zu seiner Sicherheit zu benutzen . . . Niemand zeigte Lust, mit dem gefährlichen Kerl anzubinden, dem der Teufel zu Diensten stünde" (22), and always sees personal relations in terms of status, of power-hierarchies. He is overjoyed to encounter, in the robbers, a species of man as degraded as himself, and earlier, finding that Johanna has become a whore, can only comment, "Es tat mir wohl, daß noch ein Geschöpf unter mir war im Rang der Lebendigen" (12).

More importantly, he sees his criminality not merely as *unlawful*, but as *evil*; entering on mischief, he affirms, "ich wollte Böses tun, soviel erinnere ich mich noch dunkel" (12). While the Narrator would admit to the illegality of Wolf's activities, he would probably argue that the breaking of an unjust law is not *morally* reprehensible--quite the contrary; indeed, the socially-conscious robber-chief, speaking from the anti-aristocratic perspective of a downtrodden and resentful farmer, resembles the Narrator in holding precisely this opinion:

Weil du ein paar Schweine geschossen hast, die der Fürst auf unsern Äckern und Feldern füttert, haben sie Jahre lang im Zuchthaus . . . herumgezogen Ist es dahin gekommen, Bruder, daß der Mensch nicht mehr gelten soll als ein Hase? Sind wir nicht besser als das Vieh auf dem Felde?--Und ein Kerl wie du konnte das dulden? (18-9)

Wolf's believing poaching to be dissolute underlines a basic *acceptance* of the prince's authority and station.¹³

Wolf's self-deception comes to a head in the story's final scene, with disastrous results. Der Verbrecher is a man in desperate need of community--in prison, he leagues himself with malefactors out of sheer loneliness: "ich brauchte ein Geschöpf, und die Barbarei meiner Wächter hatte mir auch meinen Hund abgeschlagen" (9), and at the depth of his degradation claims, "In dem Zustande, worein ich versunken war, hätte ich mit dem höllischen Geiste Kameradschaft getrunken, um einen Vertrauten zu haben" (17)--but, time and again, he defers to the command of powerful individuals. If he finds the robber-band unstructured ("brüderliche Aufnahme, Wohlleben und Ehre" (21)), he asserts his own authority, and ends up an "erklärter Eigentümer einer H*** und das Haupt einer Diebesbande" (22). At his hearing, he dismisses a jury of citizens (perfectly emblematic, the Narrator permits us to see, of his aristocratic bias), and places all his faith in the mercy of a cynical magistrate, and the prince. Again, his last speech is a prayer:

Sie stehen noch einen Schritt von der Ewigkeit, bald--bald brauchen Sie Barmherzigkeit bei Gott. Sie werden sie Menschen nicht versagen . . . Schreiben

Sie es Ihrem Fürsten . . . daß *ihm* Gott einmal gnädig sein werde, wie er jetzt mir es sein wird--bitten Sie für mich, alter Mann . . . (29-30)

The result is his torture, trial and execution. The teleological arc of his life has, in the end, collapsed, for despite his ethical self-conquest, the final, freely-elected submission of himself has been made, in ignorance, to an inadequate authority.¹⁴ The Narrator's point is unmistakable: Wolf commits the error of hoping for grace from an autocracy, whereas such a state is capable only of bastardized justice, injustice.

The Narrator does not emerge from this tale unscathed, either: his scientific matrix and icy rationalism are clearly inadequate to understand the spiritual struggles of Christian Wolf, or of any man. The palpable example of a soul in violent flux belies any notion of a stable, universal inner paradigm, acted against, but never acting.¹⁵ Indeed, the Narrator's assertion that, "[a]n seinen Gedanken liegt uns unendlich mehr als seinen Taten, und noch weit mehr an den Quellen seiner Gedanken als an den Folgen jener Taten" (5), is brushed aside by Wolf's trajectory: the formation of an ethical being lies precisely in choice and consequence--in other words, in *action*.¹⁶ The critique of the Narrator's psychology is implicit, but obvious: man--spiritual being--is not as accessible an object of analytic enquiry as rocks, plants or physical laws; the human's complexity extends beyond science. The Narrator's rather glib announcement that his study will be a "Leichenöffnung" is echoed by Schiller's attack, in a later work, on the rationalist philosopher who,

Um die flüchtige Erscheinung zu haschen, muß . . . sie in die Fesseln der Regel schlagen, ihren schönen Körper in Begriffe zerfleischen und in einem dürrtigen Wortgerippe ihren lebendigen Geist aufbewahren.¹⁷

The living Christian Wolf has been treated like a corpse.

The very fabric of the story, ostensibly under the Narrator's control, betrays constantly his inadequacies as an interpreter. The writing is sometimes uneven, signifying the rifts between his and his subject's perspectives. Just as Wolf is about to describe--in all its unwholesome detail--his period with the bandits, for example, the Narrator breaks him off:

"Den folgenden Teil der Geschichte übergehe ich ganz; das bloß Abscheuliche hat nichts Unterrichtendes für den Leser" (22). Although the Narrator is attempting, understandably, to avoid sensationalism,¹⁸ the reader, following Wolf's own argument, would probably disagree with this assertion; for one thing, it is during this period that his great change of heart takes place. At one--and only one--point, the Narrator actually loses possession of his own voice. Wolf, on the verge of escaping his adversaries in the town, suffers the fatal mischance of spurring his horse into a dead-end alley: "[E]r ist seiner Rettung nahe--aber eine schwere Hand drückt unsichtbar gegen ihn, die Uhr seines Schicksals ist abgelaufen, die unerbittliche Nemesis hält ihren Schuldner an" (27). The Narrator's logical turn of mind, here, is unable to account for coincidence--destiny--and to do so, he falls into *Wolf's diction* (in the dramatic present tense, no less), actually paraphrasing the man (a passage already cited, s. 13), and rupturing the text.

The best distinction between them, however, is made unwittingly by the Narrator himself, in his delineation of "warm" and "cold" history.¹⁹ History-writing must appeal either to the reader's emotions, or to his intellect, must either forge an irrational sense of identification between subject and reader, or treat the historical character as fodder for detached examination: "Entweder der Leser muß warm werden wie der Held, oder der Held wie der Leser erkalten" (4). The Narrator himself chooses, naturally, the latter method: "warm" history, by usurping the techniques of fiction, and dominating an audiences sentiments, threatens to impede their autonomous judgement. He fails utterly.²⁰ Despite his efforts and intentions, the static case-study becomes a flowing tale, and the fragmentary, incomplete data of Wolf's life are welded into a single coherent narrative. The reason for this transformation is, of course, Wolf's own voice, which gains power as the tale progresses, and finally overwhelms the surrounding skeleton. Wolf's poetic habit of expressing himself and teleological drive blur the line between history (in its most scientific sense) and art. He is more than willing to apply his personal experience to that of the world at large, commenting before he commits murder, "dünkte mich's, als ob die ganze Welt in meinem Flintenschuß läge" (13), but most importantly, his sheer warmth of expression demands our sympathy--"lassen Sie dann auf Ihren Bericht eine

Träne fallen: Ich bin der Sonnenwirt" (30)--and in the end, he gets it. The reader's reasons for deploring his fate are emotional. The Narrator's program is reversed, and *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* ultimately resembles Schiller's own method of practicing history.

In his inaugural lecture as professor of philosophy at Jena, delivered only three years after the composition of this story, Schiller poses the question, "Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?"²¹ The historian, or more precisely, the *philosophische Kopf*, he answers, arranges, often by *artistic* and *creative* (in a sense, fictional), rather than rigorously scientific means, the unconnected fragments of world history into complete and continuous narratives--

So würde denn unsre Weltgeschichte nie etwas anders als ein Aggregat von Bruchstücken und nie den Namen einer Wissenschaft verdienen. Jetzt also kommt ihr der philosophische Verstand zu hülfe, und indem er diese Bruchstücke durch künstliche Bindungsglieder verkettet, erhebt er das Aggregat zum System, zu einem vernunftmäßig zusammenhängenden Ganzen.²²

--with the intention of revealing the progressive, teleological manifestation of reason in civilization. The source for this artistry is his own enlightened rationality:

Er nimmt also diese Harmonie aus sich selbst heraus und verpflanzt sie außer sich in die Ordnung der Dinge, d.i. er bringt einen vernünftigen Zweck in den Gang der Welt und ein teleologisches Prinzip in die Weltgeschichte.²³

Der Verbrecher, thanks to its literary and eschatological title character, resembles this type of writing far more than the necroscopy the Narrator has intended. Unfortunately, Wolf is the furthest thing from a *philosophische Kopf*, and the irrational passion that propels him through life isn't sufficient to save him from the state or himself; inasmuch as his story, rather than culminating in glorious incarnation, collapses into confusion and death, *Der Verbrecher* fails also as *Universalgeschichte*.

Der Verbrecher aus verlorener Ehre is a particularly odd child of its time, treating many of the same problems as its contemporaries, but hardly resolving these difficulties with any confidence. The conviction that moral

autonomy consists of submitting oneself to rationally established laws, to categorical imperatives, and the understanding that reason and emotion, *Vernunft and Sinnlichkeit*, must be in concordance--that one must both know the Good and wish to do it--for an ethical system to succeed, are common to the late eighteenth century, and run through Rousseau, Kant's *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, and indeed, Schiller's own *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen*; that history is progressing quickly towards the manifestation in society of such an ethic is this era's great belief, at least until 1789.²⁴ *Der Verbrecher*, however, with its sinnlich, but misguided Wolf, and rational but woefully blind Narrator, is remarkably open-ended; it raises complex problems--the limits of analysis, the nature of the soul, of the state, of human freedom--but makes its points *ex nihilo*, as two compromised but powerful voices take each other to pieces. Its position within Schiller's output is anomalous, displaying the failed cohesion of intellect and feeling. Its genre is also open: it flirts with every conceivable meaning of the word *Geschichte*, without ever settling conclusively on any of them; coming from an age rife with conclusive statements, these twenty-plus pages of equivocation and contradiction are remarkably messy and eloquent.

Notes

* I would like to express my gratitude to Dr. Ulrich Schönherr (Haverford College) for his encouragement and assistance in preparing this paper, which is based on unpublished essays by myself and Dy Tran, of Harvard University.

1. Schiller originally titled the story *Der Verbrecher aus Infamie*; it was reprinted, with some changes, under the current title in 1792 (Koopmann 225).

2. All page references are to: Schiller, Friedrich. *Der Verbrecher aus verlorener Ehre und andere Erzählungen*. Stuttgart.

3. The father of Schiller's teacher Abel had arrested the "Sonnenwirt" Friedrich Schwan, on whose life this story is loosely based (von Wiese 300).

4. Reinhart Koselleck discusses in his essay *Historia Magistra Vitae* the narrativization of history, the shift in usage of the word *Geschichte* from plural to collective singular, that took place in the late eighteenth century (27-31).

5. As in his lecture "Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?", to be addressed later.

6. Jürgen Jacobs places *Der Verbrecher* within a tradition of moral-psychological stories.

7. Klaus Oettinger describes the judicial system against which Schiller and other reformers protested as follows: Liest man in den großen Strafgesetzbüchern des 18. Jahrhunderts, . . . so fällt auf, daß es hier nur um die Feststellung des strafbaren Tatbestandes geht, daß hingegen die Frage, *warum* der Täter so gehandelt hat, die Frage, wie er dazu gekommen ist, dies zu tun und jenes zu unterlassen, fast immer unberücksichtigt bleibt . . . Kurzum: die Frage nach der persönlichen Verantwortlichkeit des Straftäters wurde im Gang der Urteilsfindung in der Regel ignoriert (267).

8. See Martini, 140-5.

9. Compare with Herbst, 53.

10. Martini sees freedom, in the story, as existing only in isolation from society (141).

11. For a clear, if extreme, articulation of this position, consult: Jean-Jacques Rousseau, *On the Social Contract*: IV, 2.

12. Herbst analyses Wolf's language from a social perspective, illustrating how his syntax grows more rarified as the stature of his audience changes; she isolates this passage as the narrative's high-point (48-54).

13. See Jacobsen, 755.

14. Lesley Sharpe discusses the ironies of this final scene in *Schiller and the Historical Character*. Also see the same author's essay: "'Der Verbrecher aus verlorener Ehre': An Early Exercise in Schillerian Psychology."

15. Compare Sharpe, "'Der Verbrecher . . . ' An Early Exercise," 105-6.

16. Martini 139.

17. Friedrich Schiller, "Über die Aesthetische Erziehung des Menschen: I, 4," *Friedrich Schiller Werke und Briefe, Band 8: Theoretische Schriften*, Ed. Rolf- Peter Janz (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag: 1992) 558.

18. The Narrator has good reason to avoid sensationalism. Oettinger expertly (and amusingly) situates *Der Verbrecher* within the popular contemporary genre of true-crime pulp literature, and analyses how Schiller's story diverges from this norm (270-6).

19. See Kraft's discussion, 106-7.

20. Gerhard Köpf traces the failure of cold narration (48ff).

21. See Sharpe's discussion of *Der Verbrecher* and Schiller's *Universalgeschichte* lecture: Sharpe, *Schiller and the Historical Character*, 55-6.

22. Friedrich Schiller, "Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?" *Sämtliche Werke, vierter Band: Historische Schriften* (München: Carl Hanser-Verlag, 1958) 763.

23. Ibid 764.

24. Several authors are indeed willing to place *Der Verbrecher* within this context. For an example, see Martinson. See also Gerhard Neumann's discussion of the work within the context of the French Revolution (433-60).

Works Cited

- Herbst, Hildburg. "Zur Sprache des Sonnenwirts in Schillers Erzählung 'Der Verbrecher aus verlorener Ehre'." *Friedrich Schiller: Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung – Ein Symposium*. Ed. Wolfgang Wittkowski. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1982.
- Jacobs, Jürgen. "Die deutsche Erzählung im Zeitalter der Aufklärung." *Handbuch der deutschen Erzählung*. Ed. Karl Konrad Polheim. Düsseldorf: August Bagel-Verlag, 1981.
- Jacobsen, Roswitha. "Schiller's 'Der Verbrecher aus verlorener Ehre'." *Weimarer Beiträge* 34 (1988): 746-60.
- Koopmann, Helmut. *Schiller Kommentar, Band 1 – zu den Dichtungen*. München: Winkler-Verlag, 1969.
- Köpf, Gerhard. *Friedrich Schiller: 'Der Verbrecher aus verlorener Ehre': Geschichtlichkeit, Erzählstrategie und 'republikanische Freiheit' des Lesers*. München: R. Oldenbourg Verlag, 1978.
- Koselleck, Reinhart. *Futures Past – On the Semantics of Historical Time*. Trans. Keith Tribe. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1985.
- Kraft, Herbert. *Um Schiller Betrogen*. Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1978.
- Martini, Fritz. "Der Erzähler Friedrich Schiller." *Schiller: Reden im Gedenkjahre 1959*. Ed. Bernhard Zeller. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1961.
- Martinson, Steven, D. "Friedrich Schiller's 'Der Verbrecher aus verlorener Ehre' or The Triumph of the Moral Will." *Sprachkunst – Beiträge zur Literaturwissenschaft* 18 (1987) 1-9.
- Neumann, Gerhard. "Die Anfänge deutscher Novellistik: Schillers 'Verbrecher aus verlorener Ehre'--Goethes 'Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten'." *Unser commercium – Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Ed. Wilfried Barner, Eberhard Lämmert and Norbert Oellers. Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung, 1984.
- Oettinger, Klaus. "Schillers Erzählung 'Der Verbrecher aus Infamie' -- Ein Beitrag zur Rechtsaufklärung der Zeit." *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. Stuttgart: A. Kröner Verlag, 1972.
- Schiller, Friedrich. *'Der Verbrecher aus verlorener Ehre' und andere Erzählungen*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1964.
- . "Über die Aesthetische Erziehung des Menschen: I, 4." *Friedrich Schiller: Werke und Briefe, Band 8: Theoretische Schriften*. Ed. Rolf-Peter Janz. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag: 1992.
- . "Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?" *Sämtliche Werke, vierter Band: Historische Schriften*. München: Carl Hanser-Verlag, 1958.
- Sharpe, Lesley. "'Der Verbrecher aus verlorener Ehre': An Early Exercise in Schillerian Psychology." *German Life and Letters* 33.2 (January, 1980): 102-110.

---. *Schiller and the Historical Character -- Presentation and Interpretation in the Historiographical Works and in the Historical Dramas*. New York: Oxford University Press, 1982.

von Wiese, Benno. *Friedrich Schiller*. Stuttgart: J.R. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1963) 300.

Revolutionary Evolution: Goethe's Botanical Studies and the French Revolution

Bertina Löffler

The French Revolution prompted a unique reaction from Johann Wolfgang Goethe. Unlike many of his contemporaries, he never anticipated the Revolution with optimism. Instead, Goethe's initial reaction "läuft klar und deutlich auf Ablehnung hinaus" (Müller-Seidel 43). He reacted disapprovingly from the start and detached himself from Revolutionary events as much as possible.¹

Goethe manifests this hostility toward the Revolution in his writings and conversations. In an 1824 discussion with Eckermann, Goethe not only admits to being "kein Freund der Französischen Revolution," but also to "hating" the Revolution ("Weil ich nun aber die Revolution haßte. . .," *GA* 24, 549-50). He similarly reveals his initial antagonism toward the Revolution in his prose written shortly after the storming of the Bastille in 1789. *Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderten* (1795) and *Hermann und Dorothea* (1797) both attempt to ignore Revolutionary events. *Unterhaltungen* purposefully excludes discussion of the Revolution altogether, while *Hermann und Dorothea* backgrounds its repercussions in a way that does not interrupt the main narrative. Both novels emphasize the negativity of the Revolution and Goethe's disdain for impulsive action, or "herrischer Willkür" (*GA* 24, 550). For example, the Baronesse von C. insists that the various *Unterhaltungen* purposefully omit any mention of the Revolution, since such discussion threatens the "gesellige Schonung" which they seek (*GA* 9, 293). In a gesture reminiscent of Goethe's own denial of the Revolution, she beseeches her fellow interlocutors, "Laßt uns dahin übereinkommen, daß wir, wenn wir beisammen sind, gänzlich alle Unterhaltung über das Interesse des Tages verbannen" (*GA* 4, 294). The *Unterhaltungen* also reveal Goethe's preference for gradual, deliberate historical change "aus dem Bestehendem" over complete breaks with the past and subsequent new beginnings. The final story heroicizes Ferdinand

because of his deliberation, self-control ("Selbstbeherrschung"), and renunciation ("Entsagung"); his ability to create an auspicious future out of the less-than-auspicious present. These qualities, as opposed to impulsive action-taking lead to his personal maturity and underscore Goethe's "Sinn für das Bestehende" (David 80). He consistently privileges progressive change by means of alteration of the present over abrupt breaks with the past and new beginnings which the Revolution proposed. In like manner, Goethe grants the rational, deliberate Hermann, who does not participate in the Revolution, not only the bride, Dorothea, but also a promising future. Her ex-fiancee, on the other hand, a passionate revolutionary, is killed in a Paris uprising. While the events of *Hermann und Dorothea* conspicuously take place during the immediate post-Revolutionary period, Goethe overshadows the events of the Revolution, all of which he portrays in terms of devastation, destruction, with the themes of his main narrative: deliberation, self-control, and consequent prosperity.

Over the course of his life, however, Goethe gradually altered his initial hostility toward the Revolution. It is precisely the length of his life which allowed this alteration, and makes his reaction to the Revolution so unique. Goethe experienced all phases of the Revolution before his death in 1832 at age 83: the outbreak in 1789, the reign of Terror, the Napoleonic Wars, the 1815 Congress of Vienna, and the eventual re-establishment of the Aristocracy with the return of Louis XVIII to Paris on May 3, 1814.² At the conclusion of events which had come full circle, he no longer considered the Revolution an isolated, destructive, incident, whose "Greuel standen mir zu nahe und empörten mich täglich und stündlich" (GA 24, 549). Instead of ignoring the Revolution, Goethe was finally able to overcome his "instinktive Abneigung" (David 80) and incorporate it into his understanding of historical development and human evolution. Ultimately he considered the Revolution an event integral in the continuum of historical development.³

This paper will show the parallels in Goethe's attempt to synthesize historical events and botanical development. A comparison of his response to the French Revolution and his schema for plant development, outlined in his most widely known botanical treatise, *Die Metamorphose der*

Pflanzen (*The Metamorphosis of Plants*, 1790) reveals an analogous rejection of elements which threaten Goethe's idealized teleology of historical and botanical growth. In both instances, Goethe's proposed development pattern, i.e., rigidly controlled and progressive, precludes the results he seeks from the respective "systems" as a whole. At risk of breaking down completely, both "systems" ultimately become less restrictive, and as a result, able to fulfill the demands he makes upon them.

Goethe's disposition to integrate individual events into a greater unity exemplifies the "organic" historical view, especially popular in late eighteenth-century Germany. The organic perspective interprets events in their entirety; in conjunction with the totality of historical development. Goethe's comment to August Carl Batsch, the founder of the *Naturforschenden Gesellschaft*, reveals a similarly "organic" disposition towards botany. He rhetorically asks, "Wie können wir die Teile eines organisierten Wesens und ihre Wirkungen entwickeln und begreifen, wenn wir es nicht als ein durch sich und um sein selbst willen bestehendes Ganze beobachten" (*SW* 40, 716).⁴ Botanical growth, like "organic" history embodied progressivity, multiplicity, and variation, and at the same time, "unity" of uninterrupted regeneration. Botanical studies enjoyed wide-spread popularity at the turn of the eighteenth century in Germany precisely because its inherent progress and continuous development countered the destruction of the Revolution.⁵ Botanical growth provided continuity and unity at a time when the Revolution threatened to destroy traditional political and social order.

Assuming an "organic" unity of all events, Goethe sought explanation in historical models, whenever encountered with puzzling contemporary circumstances. He reveals as much in the prefatory comments to a late botanical study written in 1830, entitled *Vorarbeit über die Spiraltendenz der Vegetation* (*On the Spiral Tendency in Plants*).⁶ Goethe begins the essay by stating:

Wenn ein Fall in der Naturbetrachtung vorkommt, der uns stutzig macht, wo wir unsre gewöhnliche Vorstellungs- und Denkweise nicht ganz hinlänglich finden, um solchen zu bewältigen, so tun wir wohl uns umzusehn, ob nicht in der

Geschichte des Denkens und Begreifens schon etwas Ähnliches verhandelt worden. (GA 17, 153)⁷

However, the Revolution left him uncomfortably without an historical prototype. Thus, it remained for many years a component of his organic "system" of historical events which defied "systematization." He was unsure how to interpret the Revolution, and subsequently, where to place it within the "system" as a whole. As such, his initial impulse was to disregard it completely and thereby ignore the potential threat it posed to his foreseen linear, "organic" development of human events.

Botanically as well as historically, Goethe attempted to synthesize component parts into a greater unity. The ordered totality of his botanical studies provided a retreat from the chaos of the Revolution, just as his own dictatorial rule guaranteed security from the irrational disorder of Revolutionary events. For Goethe's attempt to "systematize" botanical growth can be interpreted as a gesture of control. As the creator of his own botanical system, he retains ultimate authority over its constituent parts. He alone ultimately determines the placement of each component within the system. As its autocratic creator, order and control of the system remain at his command. Unlike the disorder and illogic of the Revolution--over which he had neither control nor understanding--the systematization of botanical growth guaranteed Goethe the security and safety of his own authority.

Ironically, however, Goethe is able to maintain the unity of his idealized botanical system only by means of destruction, the same revolutionary element he considered so threatening to the unity of world events. Only by "destroying" the unity of the botanical system, and excluding certain elements of it, can the system produce the idealized growth patterns he seeks. His botanical system includes only select members, those which fulfill his commands and conform to his objective of progressive growth. Those components which deviate from this objective, similar to the French Revolution's deviation from the smooth and gradual development of history, are excluded altogether.

Die Metamorphose der Pflanzen, initially published the year immediately following the storming of the Bastille, investigates plant

development throughout its various stages. Although Goethe identifies three types of plant development, he focuses exclusively upon only one, which he describes as "regelmäßig," or regular. Goethe describes "regular" growth as that of "[eine, die] einjährig ist, und aus dem Samenkorne zur Befruchtung unaufhaltsam vorwärts schreitet" (*GA* 17, 23).⁸ His descriptions emphasize the "progressive" ("fortschreitend"), teleological growth of the regular plant type. He affirms that his privileged growth "von den ersten Samenblättern bis zur letzten Ausbildung der Frucht immer stufenweise wirksam bemerken läßt, und durch Umwandlung einer Gestalt in die andere . . . hinaufsteigt" (*GA* 17, 22-23).⁹

The second plant type, identified as "unregelmäßig," or "irregular," exhibits growth patterns which deviate from the privileged, "regular" ideal. Instead of developing in a continuously forward movement, "irregular" growth "takes a step or two backward" and develops in a "retrogressive" ("rückschreitende") manner. Goethe's descriptive adjectives, "unentshlossen," "unentschieden," "weich," "innerlich unkräftig und unwirksam," clearly subordinate it to "regular" plant development (*GA* 17, 23).¹⁰ However, despite its inferiority and deviation from the preferred model, he does not reject it from the "system." Goethe is still able to incorporate "irregular" growth into his system by ascribing a function to it which contributes to "regular" growth. He claims that "irregular" plant growth, by virtue of its divergence from the privileged norm, allows insight into that which the completeness of "regular" growth keeps hidden from view. He argues, "[wir werden] dasjenige enthüllen können, was uns die regelmäßige verheimlicht, deutlich sehen, was wir dort nur schließen dürfen; auf diese Weise steht es zu hoffen, daß wir unsere Absicht am sichersten erreichen" (*GA* 17, 23).¹¹ The deviation of "irregular" growth does not threaten to disrupt progressive growth, but rather contributes to it by assisting the observer in arriving at a more thorough and accurate analysis of "regular" growth.

The third growth variety, however, poses an irreconcilable threat to Goethe's ideally progressive system of development. As a result, he rejects it from the system. "Zufällig," or "accidental" growth serves no conceivable purpose and only deviates from the "regular" ideal. He is unable to place its random development within the system and thus

excludes it from his "system" and his study altogether, an exclusion all the more intensified by his suggestion that its investigation take place somewhere else. He reasons:

Dagegen werden wir von der dritten Metamorphose, welche zufällig . . . unsere Aufmerksamkeit wegwenden, weil sie uns von dem einfachen Wege, welchem wir zu folgen haben, ableiten und unsern Zweck verrücken könnte. Vielleicht findet sich an einem andern Orte Gelegenheit, von diesen monströsen und doch in gewisse Grenzen eingeschränkten Auswüchsen zu sprechen. (GA 17, 23)¹²

The rejection of "accidental" growth, which, nevertheless remains a component of botanical growth as a whole, resembles Goethe's rejection of the French Revolution. "Accidental" growth threatens his idealized progressive "system" of botanical development, just as the Revolution threatened the continuum of historical development. Since both fail to conform to his ideal, he simply excludes them all together, thereby eliminating the interruption of continuous development they threaten.

Goethe made a "second attempt" to describe the dynamic of botanical development, entitled *Metamorphose der Pflanzen: Zweiter Versuch* (*Metamorphosis of Plants--Second Essay*, 1790). However, this attempt to clarify his previous explanations fails to broaden their basis. The *Second Essay* demonstrates the identical prejudice of the first--to an even greater extreme--and introduces a problematic all its own, which ultimately forces Goethe to rely upon the "Zufälligkeit" his "controlled" system initially rejected.

In the introduction to his first essay, Goethe acknowledged "irregular" and "accidental" growth, despite their incompatibility with his idealized system and their exclusion from his main analysis. His second Introduction, however, fails to mention them all together. He explicitly informs the reader that the ensuing study will be based exclusively upon idealized, "regular" development. In an almost apologetic gesture, Goethe validates his exclusivity by virtue of its aesthetic appeal, insisting that "regular" growth is the "most interesting" ("den Menschen am meisten interessiert") because "er gewöhnlich auf Blumen und Früchte, welche dadurch entstehen, am aufmerksamsten ist" (GA 17, 62).¹³

Goethe's *Second Attempt* reveals a second problematic as well. On the one hand, he demands variation and multiplicity of "regular" growth. His use of the imperative verb "müssen," the modal verb indicating necessity, i.e., "to have to," "to must," emphasizes the innate connection of growth and change ("Veränderung"). He asserts, "das Wachstum, welches über der Erde, gegen die Luft zu, sich fortsetzt, nicht immer in einem gleichen Schritte vorwärts gehen kann, sondern die Gestalt nach und nach verändern und die Teile anders bestimmen muß" (GA 17, 61-62).¹⁴ On the other hand, however, Goethe anchors such forward movement to an unaltering, ordered source. The "source" of all subsequent growth, or "Urpflanze," Goethe insists, must be composed of elements which stand in a necessary and continuously ordered relationship to each other.¹⁵ A certain order is thus imperative to its composition, as well as to subsequent outgrowth. Use of the imperative again underscores the importance of this order. He explains:

Der Hauptbegriff, welcher, wie mich dünkt, bei jeder Betrachtung eines lebendigen Wesens zum Grunde liegen muß, von dem man nicht abweichen darf, ist, daß es mit sich selbst beständig, daß seine Teile in einem notwendigen Verhältnis gegen sich selbst stehn, daß nichts Mechanisches gleichsam von außen gebaut und hervorgebracht werde . . . (GA 17, 60)¹⁶

The question arises, however, if a plant or a species cleaves to a timeless essence, how can it evolve? Goethe discloses his own awareness of the incongruity of his proposed growth pattern with his intended results, i.e., the impossibility of strictly controlling growth, and at the same time, demanding multiplicity of outgrowth. Unable to resolve this tension "scientifically," he is forced to rely on rhetorical imprecision for its ultimate resolution. By asserting that his enduring, "wholly analogous" source remains only "basically the same," Goethe explains its alteration. He explains:

Ich habe . . . zu zeigen mich bemüht, daß die verschiedenen Teile der Pflanze aus einem völlig ähnlichen Organ entspringen, welches, ob es gleich im Grunde immer dasselbe bleibt, durch eine Progression modifiziert und verändert wird. (GA 17, 61)¹⁷

Only the descriptive imprecision of "basically the same" enables Goethe to affirm an unaltering source, which nevertheless reproduces itself infinitely and uniquely. He triumphantly insists that "Diesem Grundsatz liegt ein ander Prinzip zugrunde, daß nämlich eine Pflanze die Kraft hat, sich durch bloße Fortsetzung völlig ähnlicher Teile ins Unendliche zu vermehren . . . und so in infinitum fort" (*GA* 17, 61).¹⁸ Revealing himself first and foremost as a man of letters as opposed to a man of science, Goethe falls back upon linguistic "multiplicity" at the moment such multiplicity it is denied by the exactitude of science. Only the ambiguity of a source which remains "basically the same" validates his botanical theory in the scientific arena, which--unlike the linguistic--demands precision.

Only the variety of outgrowth generated from rhetorical multiplicity prevents Goethe's botanical system from collapsing completely and allows him to preserve its exclusivity. A constant and unaltering source of all subsequent outgrowth necessarily precludes multiplicity and variety of outgrowth. As such, the demands Goethe makes upon the "Urpflanze" remain incompatible with its potential. Maintaining the "Urpflanze" as the source of all subsequent outgrowth would ultimately force his idealized system of continuous and multifarious development to breakdown. In order for his idealized system to perform that which he demands of it, it must necessarily expand beyond its parameters. Only the inclusion of other, less-than-ideally "regular" sources and growth patterns would allow infinitely variant outgrowth. Despite his attempt at complete control, Goethe ultimately must rely on "randomness" for his system to operate. Although he rejects "random" growth, only the imprecision and "randomness" of language prevents his system from collapsing. Linguistic ambiguity allows Goethe to limit plant development to the privileged "regular" type while at the same time produce--albeit only theoretically--the multifarious outgrowth he demands.¹⁹

As Goethe's attitude toward the Revolution altered over time, so did the nature of his botanical system. Earlier in the paper I suggested that toward the end of his life, Goethe's perspective had changed and he reconciled himself with Revolutionary events. As he himself admits to Eckermann, "die Dinge haben alle fünfzig Jahre eine andere Gestalt . . . (*GA* 24, 550).²⁰ No longer rejecting the Revolution, Goethe was finally

able to incorporate it into the larger scheme of historical development. Goethe scholarship suggests that his initially rigid botanical system became similarly more permissive in later years, a result of his personal development, as well as developments in the field of genetics.²¹ As his knowledge of genetics increased, Goethe applied the underlying principles of genetic growth to botanical growth.²² With time, he no longer relied upon linguistic imprecision for “multiplicity” of outgrowth. His unaltering, ordered, “bestehende” source, which came to resemble a “genetic” source, was able to produce the variety and originality he sought. Unlike his initially rigid botanical development, genetic development does not anchor itself to a single, unchanging source. Instead, each subsequent outgrowth bases itself upon its own source: that which precedes it in the ongoing chain of development, and as such, already “besteht.” No source is completely new or without precedence, and no outgrowth is without traces of that which precedes it. Despite retaining traces of the “archetype,” each subsequent development moves steadily further from it. Modification is gradual. Nevertheless, unrestrained by the compositional order of an “archetype,” outgrowth develops in an original and multifarious manner.²³

Goethe's increasing tolerance of elements once rejected from his botanical system suggests a growing awareness of the need for flexibility. His increased leniency toward world events similarly suggests an increased awareness of the immanent changes to European society and the necessity to personally adapt in order to actively participate in them. He writes to Knebel on 27 September, 1792, only two years after the outbreak of the Revolution, “Es ist mir sehr lieb daß ich das alles mit Augen gesehen habe und daß ich, wenn von dieser wichtigen Epoche die Rede ist sagen kann: et quorum pars minima fui” (*GA* 19, 199). Goethe's paraphrase of Virgil may mock his “small part” within the larger picture of world history, but it nevertheless reveals his desire to actively participate. Although his own personal change came gradually, his comment suggests that he realized, very early on, that he, too, would have to alter his disposition in order to actively participate in and contribute to societal change.

Goethe's personal circumstances help to explain his initial rejection of the French Revolution. Dependent upon the royal patronage of Duke Carl August of Weimar since 1775, Goethe's personal well-being was directly threatened by the overthrow of the monarchy. Like the threat of "random" growth upon "progressive" botanical development, the Revolution threatened to "destroy" the progressivity of Goethe's professional development as well as historical development on the world-scale. Distrustful of abrupt change and fearful of an uncertain future, Goethe chose instead to reject that which most immediately threatened both--the Revolution. However, as Revolutionary events took their course, threat of monarchical overthrow diminished. The Revolution initiated political change, but a much more gradual change than initially proposed. With the threat of radical change dissipated, and his personal well-being once again secured, Goethe accepted the Revolution and the consequent--albeit gradual--alterations in European politics and society.

As both his historical and his botanical "systems" attempt to synthesize component parts, Goethe himself personally strove to "synthesize" with, not withdraw from, the world around him. Personal adaptation was necessary in order to prevent his own isolation. Such a detachment would have left Goethe a secluded bystander at best, rather than the unifying and contributing societal agent he strove to be.

Notes

¹ Two essays in *Deutsche Literatur und Französische Revolution* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1974) present especially well the circumstances behind Goethe's initial rejection of the French Revolution and the manifestations of this denial in his writings. Claude David writes, "*Seine Haltung läßt sich mit keiner von einem seiner Zeitgenossen vergleichen. Er zeigt sich von Anfang an ablehnend, ohne Einschränkung und ganz selbstverständlich.*" "*Goethe und die Französische Revolution,*" 63-86, esp. 64. Walter Müller-Seidel, in his essay, "*Deutsche Klassik und Französische Revolution,*" similarly argues that Goethe's "*Grundeinstellung ist nicht ernsthaft bestreitbar: sie läuft klar und deutlich auf Ablehnung hinaus*" (39-62, esp. 43).

² Friedrich Hölderlin (1770-1843), like Goethe, survived all phases of the Revolution, but was not actively engaged with them. He suffered a mental breakdown in 1802 and spent the remainder of life institutionalized in Tübingen.

³ David concurs that "Noch etwa dreißig Jahre lang versucht er, über die instinktive Abneigung hinwegzukommen und Revolution und Gewalt in das Bild der Geschichte einzufügen. . . . Er kann nun das Phänomen der Revolution in größerer geistiger Freiheit betrachten und ihm im System der Welt den Platz zuweisen, den er ihm vorher bestritten hatte" (80).

⁴ Letter of 26 February, 1794. ["How can we develop and understand the parts of a single, organized entity and its affects, if we do not consider it a unified whole" (trans. mine)].

⁵ In *Die Geschichtlichkeit der deutschen Klassik* (Stuttgart: Metzlersche, 1983), Müller-Seidel argues, "[Die] Revolution [wird] eine Evolution entgegengesetzt; und mit Evolution---mit Entwicklung, Bildung und Umbildung--haben es vornehmlich die Naturwissenschaftler zu tun" (115).

⁶ Original citations of Goethe's works and the majority of his letters are cited from *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, ed. Ernst Beutler, 24 vols. (Zürich: Artemis, 1951) and are parenthetically referred to as *GA*. Translations of Goethe's botanical writings cited from *Goethe's Botanical Writings*, trans. Bertha Mueller (Woodbridge: Ox Bow, 1989) and are parenthetically referred to as *Botanical Writings*.

⁷ "When a case occurs in our study of Nature which takes us by surprise and in which our customary concepts and modes of thought prove inadequate for mastery of the subject, we do well to cast about to see whether something similar has already been treated in the history of thought and understanding" (*Botanical Writings* 131).

⁸ "An annual [which] advanc[es] continuously from seed to fructification" (*Botanical Writings* 31).

⁹ "... at work step by step from the first seed leaves to the final development of the fruit. By transmutation of one form into another, it ascends. . . to that climax of Nature" (*Botanical Writings* 31).

¹⁰ "slack," "irresolute," "soft," "internally impotent and ineffectual" (*Botanical Writings* 32).

¹¹ "... we shall be able to bring to light what the regular type keeps hidden from view and to distinguish clearly what otherwise we are allowed only to conjecture. It is by this procedure that we have the best prospect of attaining our purpose" (*Botanical Writings* 32).

¹² "On the other hand, we shall disregard the third type of metamorphosis. . . since it might divert us from the single path marked out for us and thus defeat our purpose. Perhaps there will be an opportunity elsewhere to speak of those 'monstrosities' which are abnormal and yet restricted within definite limits" (*Botanical Writings* 32). NB: I have replaced Mueller's word, "excrecences," with "*monstrosities*," a translation which more accurately captures the meaning of Goethe's "*monströsen*."

¹³ "[one's] attention is usually focused upon the resulting fruits and flowers" (*Botanical Writings* 81).

¹⁴ "... growth, which continues upward above the earth, cannot always go forward at the same pace, but *must* gradually change its form and give the parts a different function" (*Botanical Writings* 80-81).

¹⁵ The search for such an "archetypal plant" or "*Urpflanze*," the source of all subsequent outgrowth, became one of Goethe's primary objectives, especially during his early Italian travels. In the spring of 1787, two years prior to the outbreak of Revolution in Paris, Goethe's letters from Italy reveal that he has finally found the sought after "*Urpflanze*," the keystone of his botanical system and ultimate guarantee of its controlled development. For a concise account of Goethe's correspondence from Italy see Hans Fischer's *Einführung* (GA 17: 809-10).

¹⁶ "In my opinion, the chief concept underlying all observation of life--one from which we *must* not deviate--is that a creature is self-sufficient, that its parts exist in a necessary relationship to each other, that nothing, is built up or produced mechanically from without. . . (*Botanical Writings* 80).

¹⁷ "I endeavored to show that various plant parts develop from a wholly analogous organ, which although remaining 'basically the same,' is modified and changed through progression" (*Botanical Writings* 80).

¹⁸ "A plant [which remains 'basically the same'] has the power of infinite reproduction through mere development of completely analogous parts. . . and so forth *ad infinitum*" (*Botanical Writings* 80).

¹⁹ Lessing's 1766 essay, *Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, pre-dating linguistic structuralism by 250 years, already recognizes the "randomness" ("*Willkürlichkeit*") of language. He explains, "*Es ist wahr; da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Teile eines Körpers ebensowohl aufeinander folgen lassen kann, als sie in der Natur nebeneinander befindlich sind*" (123). Ironically, only the "randomness" of linguistic signification allows Goethe to "control" the "randomness" of nature. *Werke*, vol 5. (Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1990) 123.

²⁰ "... every fifty years things take a different shape" (translation mine).

²¹ Hans Stubbe provides a concise and thorough history of genetics in *History of Genetics. Form Prehistoric Times to the Rediscovery of Mendel's Laws*, trans. T. R. W. Walters (1965; Cambridge: MIT Press, 1972).

²² See Hans Fischer's *Einführung* for an insightful analysis Goethe's botanical studies, as well as the leniency Goethe ultimately granted his initially rigidly-controlled pattern for botanical development (GA 17: 785-868).

²³ As Fischer convincingly argues, "*In späteren Jahren entwickelte sich bei Goethe aus dem ursprünglich reinen Gestaltprizip der Urpflanze als einem gegebenen Schema, dem jede höhere Pflanzenspecies zu folgen habe, mehr und mehr die Vorstellung*

genetischer Beziehungen der Pflanzenarten untereinander. Es ist sehr wohl bemerkbar, daß Goethe 1820 die Dinge anders, gereifter, sieht als 1790, und daß er nun auf den natürlichen genetischen Zusammenhang der Arten größten Wert legt" (815).

Works Cited

- David, Claude. "Goethe und die Französische Revolution." *Deutsche Literatur und Französische Revolution*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1974. 63-86.
- Fischer, Hans. *Einführung. Johann Wolfgang Goethe: Gedenkausgabe*. Vol. 17. Zürich: Artemis, 1952. 785-868.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Ed. Ernst Beutler. 24 vols. Zürich: Artemis, 1948-52. (GA)
- . *Sämtliche Werke*. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1991. (SA)
- . *Goethe's Botanical Writings*. Trans. Bertha Mueller. 1952. Woodbridge: Ox Bow, 1989.
- Müller-Seidel, Walter. "Deutsche Klassik und Französische Revolution." *Deutsche Literatur und Französische Revolution*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1974. 39-62.
- . *Die Geschichtlichkeit der deutschen Klassik: Literatur und Denkformen um 1800*. Stuttgart: J. B. Metzlersche, 1983.

**Strings Attached:
Interpretive Ruse in Kleist's
"Über das Marionettentheater"**

Richard Block

As overread as any text in German letters must be that of Kleist's "Über das Marionettentheater." Amid the remarkable array of readings seeking to retrace the path that leads to what Kleist calls "the last chapter in the history of the world," to date, not one has negotiated successfully its many obstacles and detours. In fact, so daunting are the text's lacunae and non-sequiturs that, as we will see, more recent readings have found it necessary to disregard completely its professed claims and emphasize the text's non-negotiability. But whether readers have sought to re-construct or de-construct Kleist's apparent Christian teleology, the ground separating these approaches is bridged by their remarkable failure to read the text literally. What is therefore required is to find in the subversive and contradictory movements of Kleist's arguments a literal expression of the discourse network in which Kleist sought and was forced to function. If, as I shall argue, a re-construction of its internal arguments renders the text stubbornly at odds with its professed intentions, it seems advisable to move to the "outside" and examine the political, institutional, and technological constraints determinative of the text's otherwise contradictory movements. This oversight, or rather overreaching, of previous readings is all the more remarkable considering just how readable this supposedly unreadable text becomes under this strategy. As will become evident, "Über das Marionettentheater" can only be understood as Kleist's resolute defense of his person as author, as his attempt, on the one hand, to fulfill the very real requirements imposed upon him by the reader-author network of 1800, and, on the other, to defend that position from the real and present danger of government censorship. From this perspective, it is not a question of penetrating the text's opacity to reveal the transparency of its internal argument; the text must necessarily remain

un-unraveled. To do otherwise, would destroy the very possibility of its being read, which is to say, of its being written. The text points only to an increasing need to decode the technological and political forces that frame its writing. They are the actual strings that pull and tug at the marionettes and keep them from collapsing.

Groundless

If a perverse resistance to understanding has rendered traditional hermeneutic approaches to this, as well as many other Kleist texts, questionable, it has not deterred many from seeking revised hermeneutic strategies to, as Werner Hamacher describes it, "eliminate any remainder in each and every one of its movements and in each and every one of its actualization's in the employment of language" (Hamacher, "Hermeneutic Ellipses" 180). That is not to say that a case against pursuing hermeneutic strategies in reading Kleist has not been forcefully argued. Hamacher, for example, has written the following in his discussion of "Das Erdbeben in Chili":

. . . jede Deutung seines Textes, die diese Erfahrungseinheit durch seine Einbettung in ein historisches, gesellschaftliches oder psychologisches Kontinuum wiederherzustellen sucht, wird von der narrativen Interpretationskritik, die es selber ist, ihrer Unhaltbarkeit überführt. Nur diejenige Methode . . . kann der Kritik dieses Textes standhalten, die den Versuch nicht unternimmt, die in ihm zerstörte Einheit durch die Applikation ihrer Regel wiederherzustellen. (Hamacher 172)

Norbert Altenhofer, however, writing about the same text in "Der erschüttete Sinn," details the ambiguities hermeneutics confronts with Kleist and finds the enigmatic nature of the text, the hermeneutic challenge that it poses, ultimately productive. In fact, he suggests that the text is a blueprint for the very practice of "Auslegung als Kunst;" its narrative strategy documents or retells the interpretive strategy at the foundation of Schleiermacher's hermeneutics.

Der Text als Rätsel, das Leben als unverständliches Buch, die Auslegung als unendliche Aufgabe: In diesem Problembewußtsein treffen sich der

Schriftsteller Kleist und der Hermeneut Schleiermacher. Hinter dem poetischen Skandalon steht das Skandalon einer Hermeneutik, die Wahrheit nicht mehr durch Offenbarung gesichert sieht, Missverstehen als das selbstverständlich Gegebene betrachtet und, 'Verstehen' zu einer die Momente historischer Rekonstruktion und divinatorischer Konstruktion integrierenden, nie abzuschließenden Tätigkeit erklärt, die in der Bemühung um den Sinn des Werkes zugleich eigenen Sinn produziert. (58)

Recognition that the hermeneutic process generates its own meaning does not threaten the hermeneutic enterprise for Altenhofer; on the contrary, he finds in that potential scandal a basis for a model of interpretation. Nowhere more apparent does the untenability of that claim surface, however, than in Kleist's "Über das Marionettentheater." As will be shown below, in contrast to Altenhofer's assertions, the essay frustrates every effort to make up for absences in textual unity; the text, in fact, is a very critique of those efforts--baiting the interpreter at each step to fill in the gaps, only to find larger, more inexplicable ones remaining. Not only does the text point to an infinite regress of interpretations, in which that which has been interpreted is already an interpretation of another interpretation, but it also renders wholly uncertain at what point the reader can unravel his interpretation from that already supplied by the text. In so doing, it reveals the violence behind each act of interpretation, a violence which may be preferable in its visibility to the masked terror interpretive unity would otherwise impose upon the text. Finally, the essay points to the need to discard hermeneutic approaches in favor of the non-interpretive or literal reading suggested above.

Just how productive the type of reading I am arguing for can be for a larger body of Kleist's works is evidenced by attending momentarily to what is perhaps the most widespread, or at least enduring, misprision of hermeneutic strategies applied to Kleist, namely his so-called "Kant-Krise." One might even suggest that as overread as "Über das Marionettentheater" is, the notion of a Kant crisis is overwrought. The term, which apparently first appeared in Ludwig Tieck's introduction to the second edition of Kleist's collected works in 1826 (Muth 154), has, as one knows, been invariably invoked by legions of Germanists to explain what Friedrich Kittler has otherwise described as a mere "crisis of

narrative perspective" (154). Compelling evidence of that crisis is presumably supplied by Kleist's letter of March 22, 1801, to Wilhelmine von Zenge in which he confesses more than mere consternation after encountering the "so-called new Kantian philosophy" (Schmidt vol. 5). His inner being, he writes, is on the verge of convulsion after recognizing that he may be wearing "green glasses" and thereby be forever deprived of arriving at the "wahrhafte Wahrheit." That Kleist has misread or, more appropriately, misunderstood the "new Kantian philosophy" is of little concern here. Although no one would deny that Kleist's texts do confront the difficulty in distinguishing between things of the mind and things of nature or in explaining a direct causal link between events, what is of concern here is why this problematic should have its genesis in Kleist's encounter with the Kantian notion of the thing-in-itself.

More than 50 years ago Ernst Cassirer documented the difficulty of identifying just what of Kant Kleist had read. Cassirer suggested, instead, that it was Fichte (Muth 11-12). Others have argued that Kleist confused Kant with Berkeley or Leibniz, and still others insist that Kleist ill-advisedly applied a psychological reading to what, in fact, were philosophical texts (Muth 12-19). More baffling is that only once does Kleist even refer to an actual work by Kant--and at that, incorrectly. Some nine years after the reflection on Kant cited above, Kleist refers to Kant in a critique in his *Berliner Abendblätter* of one of August Wilhelm Iffland's stage productions. More specifically, Kleist refers to Kant's description of the hand's physiognomy, its form and organization. Kleist, however, claims his citation comes from the *Critique of Judgment*, when it actually is to be found in Kant's *Anthropology from a Pragmatic Point of View* (Muth 21-22). When one finally returns to the letter of March 11, the evidence that Kleist was undergoing an actual Kant crisis is ambiguous at best. In fact, the letter could be read as anything but an indication of Kant's shattering consequences for Kleist's world view. Of its six pages less than two actually discuss the new Kantian philosophy. The letter begins with an apology for his "langes Stillschweigen" and ends with an explanation of his future absence. Might the reference in the middle to Kant just as easily have provided Kleist with a convenient means to explain his ends: silence and departure?

The difficulty in substantiating Kleist's Kant crisis is precisely the same problem one encounters in attempting to substantiate hermeneutic claims in "Über das Marionettentheater." The emphasis lent a questionable passage of a single letter may have spawned volumes of criticism, but it seems to have inspired application of an interpretive grid premised on an assumption (Kleist's reading of Kant) lacking foundation. Likewise, Altenhofer's reading of a hermeneutic imperative embedded within a Kleist text might generate, and it certainly has, volumes of scribbles, but, as I shall now show, the text in no way authorizes such generations of meaning. On the contrary, it calls attention repeatedly to the illegitimacy of authorizing oneself to do so. What finally results by discarding the sort of reading Altenhofer insists upon, I might add, is also a means to dispel the confusion surrounding Kleist's Kant crisis. For it is that same letter of March 11, which, rather than mysteriously and stubbornly link Kleist to Kant so as to salvage some notion of an over-arching principle of interpretive unity, points instead to the need to pursue a literal reading and link the text to the culture-producing technologies of its time.

Mechanical Speech

According to Altenhofer, Kleist's texts document not so much a chain of events, rather the interpretive possibilities such events offer. The moral and metaphysical significance of events is presented from a spectrum of overlapping and conflating perspectives. The narrative, he insists, resists prescribing a fixed meaning, rather it serves to instruct the reader in interpretive possibilities, whereby final interpretive responsibility rests with her/him (53). One can hardly deny that "Über das Marionettentheater" is similarly an exercise in interpretive strategies. The narrator, who is attempting to reconstruct or reinterpret a past conversation with Herr C., alerts us early on that his re-telling is leading somewhere: "Inzwischen ahndete ich bei weitem die Folgerungen noch nicht, die er späterhin daraus ziehen wurde" (557).¹ Despite this early assurance it becomes increasingly unclear just where that somewhere is. Attempts to complete the interpretive process or lend the tale a destination reveal an almost absurd range of possibilities. Although the essay is only eight pages long, one could fill volumes with the diverse meanings assigned the

text, ranging from the assertion that the essay is a satire directed against the director of the Berlin Theater at the time, Iffland, to the more conventional reading that it provides a clue to Kleist's affiliation with the romantic movement.² That puzzling range alone, however, should lead one to question the viability or merit of Altenhofer's calm assertion that the text authorizes the reader to assign meaning; the text, at least in this case, seems to become anything one wants it to become. More likely, the essay authorizes the reader only to resist any effort to assign meaning. That the reader is already embedded within an interpretation layered with other interpretations is easily seen. The narrator is rendering his account of a conversation with Herr C., who begins by relating his interpretation of marionettes, dance and mechanical limbs. The narrator then adds his interpretation of a boy's attempt to reinterpret to perfection the pose of a famous statue--a process initiated by the narrator's interpretation of the boy's (unconscious) drying of his feet. Herr C. then follows with an interpretation of his fencing match with a bear. All of this, of course, is premised upon a careful reading of the third chapter of the *First Book of Moses* from a teleological perspective that absolute consciousness will return man to a state of innocence, which is "das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt" (563). And that entire process is analogous to Herr C.'s understanding of the significance of a concave mirror or the intersection of two lines.

To recognize the effect of each of these layers of interpretation let us momentarily follow that which ostensibly lends form to the entire text: the teleological movement from innocence through distracted consciousness back to grace. In this schema the marionettes represent pre-conscious existence, that supposed initial state of grace in which consciousness has not yet arrived to disrupt through reflection the naturalness of their dance. A paradigm of "Ebenmaß, Beweglichkeit, und Leichtigkeit" (558), the marionettes, with their dead and pendulous limbs, embody a perfect but unrealizable ideal for the human dancer. What renders their movements graceful, we are told, is that the soul inhabits only the "Schwerpunkt der Bewegung" (558). The boy, tracing his movements in the mirror, exemplifies "welche Unordnungen, in der natürliche Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet" (560).

Mediated by consciousness, his actions are affected; his soul no longer inhabits the center of gravity of his movements. Day by day his prolonged rehearsals in front of the mirror erase all semblance of grace from his person ("Immer ein Reize nach dem andern verließ ihn.") until the loveliness, which once surrounded him and pleased all who beheld him, has completely disappeared (561). The final anecdote, the one that suggests man's return to grace, concerns a fencing bear raised by a "livländischer" nobleman. Not only is the bear able to parry effortlessly any thrust by Herr C, like the first fencer of the world, but he also refuses to react to a single feint, as if he can read his opponent's soul (562). This final anecdote, we are told by Herr C. via the narrator, reveals the point of his story, or more to the point, what is necessary in order to understand Herr C (563): "Wir sehen, daß in dem Masse, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt" (563). Similar to the intersection of two lines, how--after traversing the infinite--each reappears on the other side, so too will grace return to us once our consciousness has traversed the infinite. What this means--we are told in the form of an affirmative answer by Herr C to the narrator's question--is that man must once more eat from the tree of knowledge (563).

When the narrator poses his final question, he adds the description, "sagte ich ein wenig zerstreut" (563). One could argue that his entire account of the conversation is distracted. From this brief re-telling of the three anecdotes, it becomes clear that much is unclear. While joined by the dynamics and formal structure of dialogue, the anecdotes do not hang so neatly together in mutually supportive fashion to merit the apparent inevitability of the conclusion nor the consensus between Herr C and the narrator.

That echoes of romantic idealism are found in the text, as Hanna Hellman said in 1911, is undeniable (Ray 421-23).³ The marionette would seem to be the initial embodiment of the ideal: the directions given it by an unseen machinist finding, we are told, immediate expression in the graceful, unadorned movements of its otherwise dead, pendulous limbs, which follow an *anti-grav* law from beyond (559). The fencing bear, however, seems an awkward replica. Is the fencing bear somehow joined

to his opponent as the marionette is to the machinist and is grace now equivalent to the ability to parry the thrusts of a fencer? And what constitutes the bear's traversing of the infinite? The analogy is as enigmatic as those offered in support of it: the intersecting lines and the image of the concave mirror. To assume that the intersection of two lines suggests that one half (right or left) of the line has passed through infinity by crossing another line and is thereby transformed is nothing less than absurd, as absurd, in fact, as the "dicht" image returned one of oneself in a concave mirror. The only thing that is clear is that in this re-telling and transcribing of a series of interpretations something has been added and erased. The air of evincibility is achieved only through the formal structure of its presentation. It should also be clear that any attempt as a reader to create textual unity, even along the provisional terms Altenhofer suggests, must fill in gaps whose closure far exceeds anything presented in the essay. One would have to erase, as Hamacher says, "segments which break from the given horizon of an agreement [between speakers] and thereby betray the consensus between the speakers, itself oriented toward the ideal of a pre-established harmony of ping-pong-like mechanics" (Hermeneutic Ellipses 180).

Lost in Thought

Hamacher's analysis of the gaps within the hermeneutic circle, in fact, explains in large measure the problematic undermining interpretive strategies in "Über das Marionettentheater." Owing to its logo-centric perspective, the "real task of hermeneutics" is "the transformation of writing into speech" (HE 184). As Gadamer, after Schleiermacher wrote, "the sign language of writing indeed refers back to the real language of speech" (HE 182). What happens to speech or pre-understanding, when it finally arrives in a written format, is a process of transformation that bears witness to the possibilities of distortion inherent, under this paradigm, to any message traversed by writing. Memory initially serves as the hinge that frees understanding from the mute conventions of pre-understanding; it is "a language-forming schematism" that lends ideational structure to notion or thought (HE 191). Memory presupposes, according to Schleiermacher, communication outside of oneself and within oneself.

What occurs at this first level, however, is that the "I" slips away from itself. A temporal lapse with the assertion of the self of memory constitutes an "unsublatable non-simultaneity," which is "neither utterly undecodable, nor universally transparent." Writing becomes necessary whenever memory is insufficient "to guarantee mutual understanding" (HE 190-91). Writing allows one to have in front of oneself the individual parts that lead back to the whole of pre-understanding. Yet the relationship between writing and the memory that generates the written text is impure, disrupted once again by segments of written language--owing to grammar or trope, for example--so that the text, which is in front of us to restore memory, to lead us back to speech or organized memory, is simultaneously supplemented, eclipsed by the very medium of its origination. Added to that--at least for our purposes in discussing "Über das Marionettentheater"--is Schleiermacher's remark in *Sketches of a System of Moral Doctrine* that "communication through writing alone, without living dialogics, always becomes dead" (HE 186). And of course, dialogics has its own dynamics and laws, which help figure the eventual shape of a text.

All of these layers and the distortion they effect are particularly relevant in "Über das Marionettentheater." In fact, they are so explicitly played out in front of us that one wonders if Kleist had not had it in mind to thwart the very reading Altenhofer would like to produce. The narrator renders in the writing of a dialogue his memory of a dialogue, which likewise draws on memory to arrive at an understanding of the final chapter of history. What Hamacher says of hermeneutics generally, fits here particularly:

... in the progressive dilution of the bond between the whole, which enters in with the progression toward ever greater unities, it is only the consequential outcome of the merely loose joining of the text to larger organizations that displays itself . . . (201)

In "Über das Marionettentheater" what Kleist exposes are not only the loose joinings that allow us to proceed to a teleological understanding of the world but also the conflict between the texts of these joinings and the

essay's confident conclusion. Then to arrive at agreement with the narrator and Herr C. one is forced to overlook a series of inconsistencies in the text and its arguments, inconsistencies obscured only by the momentum of a text working toward its pre-understood conclusion and stubbornly ignored by a reader intent on overcoming the text's "Skandalon," its petulant defiance of securing meaning or meaningful closure.

The first anecdote, for example, is full of peculiarities. Herr C asks the narrator if he has not at times found the puppets in their dance particularly "graziös." The narrator assents, since one scene he vividly recalls could never have been painted as beautifully by Teniers (556). The connection between painting and dance, between two-dimensional and three-dimensional art, is never pursued. Moreover, at one point the movements of the marionettes are described by Herr C. as "sehr einfach" and usually "gerad." Shortly thereafter we read that they are sometimes "krumm," because they follow a law "von der ersten oder höchstens zweiten Ordnung", which also means they are "elliptisch." Elliptical could, in fact, be used to describe the explanation; for in the next paragraph the movements are described not as "einfach" and "gerad," rather as "sehr Geheimnisvolles" (556-7).

Two questions by the narrator frame the description. He first asks if the machinist must also be a dancer, or at least understand dance; to which Herr C. responds that the mechanical simplicity of an activity does not mean that it is "ganz ohne Empfindung" (557). Following the description of the movement of the marionettes as mysterious, as "der Weg der Seele des Tanzers," and of Herr C's assertion that the machinist in fact dances by placing himself in the center of gravity of the marionettes, the narrator wonders whether the movements of the marionettes might not be a bit "geistlos." At this point, one might easily think that the narrator has misplaced in transcription certain parts of the dialogue or at least confused the sequence, save for Herr C.'s direct response to the narrator's assertion that the puppets still seem "geistlos." "Keineswegs," replies Herr C, their movements are "künstlich, etwa wie Zahlen zu ihren Logarithmen oder die Asymptote zur Hyperbel" (557). Whether the oblique nature of the responses is an error in transcription, the fault of memory, or indicative of an original sarcasm by the narrator, we will never know. For despite

what often appear as nothing short of non sequiturs, the ping-pong-likeness of the dialogue propels the discussion along until Herr C seemingly betrays the absurdity of his entire argument. In England, he relates, there are those with artificial limbs who can actually dance:

Es tut mir leid, erwiderte er; denn wenn ich Ihnen sage, daß diese Unglücklichen, damit tanzen, so fürchte ich fast, Sie werden es mir nicht glauben.--Was sag ich, tanzen? Der Kreis ihrer Bewegungen ist zwar beschränkt; doch die ihnen zu Gebote stehen, vollziehen sich mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmut, die jedes denkende Gemut in Erstaunen setzen. (558)

What non-verbal gestures occurred in the (--) to force Herr C to restrict his praise of their movements are unknowable, untranscribable.

As before, the narrator continues to express doubts about Herr C's assertions, until the latter suggests that he re-read the third chapter of the *First Book of Moses*. With that, the narrator begins to offer his own story of a boy drying his feet, thereby introducing us to what is apparently the second of three chapters in the history of consciousness. This rather unbelievable shift in the narrator's position, from adversary to partner, has been pointed out, among others, by James Rushing in "The Limitations of the Fencing Bear":

Considering the narrator's earlier attitudes, his sudden adoption of language which equates a child's innocence with "Paradies" and his description of a boy who lost his Paradise through a casual remark are more than ironic hyperbole--they are virtually a parody of Herr C's manner of speaking. (534)

While the transcription of the discussion as a dialogue certainly enlivens the argument, the dynamics inherent to the dialogue undermine attempts to understand or get at what has been said or written. Already apparent has been the possible misplacing of certain responses as well as the disparity between the straight, sure-fire progression of the argument and the loose ends or unanswered questions that would normally seem to at least slow that progression. What this underscores is that the content and the mechanics of the dialogue are running on separate tracks, which cross and loop, but never parallel. This ability of the mechanics of the written

transcription of a dialogue to confer credibility upon an incredible argument becomes most evident at the conclusion of the third anecdote. Having completed his tale of being remarkably outfenced by a bear, Herr C asks the narrator if he believes that story. Whatever doubts the reader might have can only conflict with the narrator's reply, "'Vollkommen' . . . mit freudigem Beifall" (563). Although he has known Herr C for a very short time, the narrator adds: "jedwedem Fremden, so wahrscheinlich ist sie: um wie viel mehr Ihnen!" (563). In effect, the transitional devices of conversation and transcription come to occupy those places of loose joinings in the interpretation being played out before us. On the one hand, the unexpectedness of the narrator's consensus calls attention to textual gaps. On the other hand, they propel the essay to its confident end. Our ability to express disbelief about the fencing bear, for example, is supplanted by the narrator's exclamation "mit freudigem Beifall" (563). Any possible puzzlement about the significance of concave mirrors and intersecting lines is potentially erased by the narrator's "mithin" and subsequent question of apparent relevance: " . . . müssen wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?" (563). And Herr C's conclusion, which suddenly places the fencing bear in the context of the entire history of the world, suggests that this is no easy matter to grasp; one has to understand the past and see into the future. The reader's intellectual limitations, not the text, are responsible for any apparent gaps in the argument. Any very real doubts by the reader are pre-empted by the apparent consistency of this "profound" argument, which, in fact, is supported or made to seem complete only by the structure of dialogue and the proof of the printed page. That this dialogue is introduced or framed at the beginning but not at the end excludes still further the reader and his doubts; Herr C has the last word.

Found in the Text

Kleist is not content, however, merely to map out an interpretive strategy, exposing in the process the formal techniques that allow one to fill in, account for, or simply ignore gaps or loose joinings of the parts to the whole. Were that the case, we might concede with Altenhofer, albeit

uncomfortably, that creating textual unity was our inevitable task as a reader; the danger lying not so much in the interpretive process, rather in attempts afterward to fix a definitive interpretation, to insist that the map of the text offered only one route to understanding. Kleist's text, however, makes apparent the dangers or even violence inherent to attempts to arrive at any interpretation. Rather than underscoring the welcome necessity of closing the gaps to arrive at meaning and textual unity, as Altenhofer suggests, Kleist calls attention to the huge and indefensible price exacted to do so.

In the final anecdote of the fencing bear, that which is to suggest an ideal recaptured on the other side of consciousness is itself a dialogue; a supplement appears to transfigure and render meaningless the very ideal to which humanity supposedly inevitably strives. With the marionettes we were presented an ideal whose movements, unmediated by consciousness, perfectly harmonized with the machinist; action and reaction were one, perhaps indistinguishable. With the fencing bear the ideal itself is staged as a dialogue between Herr C and the bear. A visible entity in the place of the invisible machinist has appeared; the parts have severed. Something that was postulated as interior or intrinsic to the marionette, the machinist, has become unattached in the form of Herr C, the fencer. If interpretation leads to construction of a dialogue to enliven dead writing, it necessarily reinscribes that dialogue, and its structure cannot be collapsed to arrive at a (re)unified whole. The bear and Herr C represent the grotesque transformation that interpretive strategies engender. More correctly, it is not a transformation, rather the inevitable but accurate expression of the very process that defined the interpretive effort. The bear's responses are pre-figured according to the thrusts and feints of Herr C, just as the pattern and content of responses in the transcription of the discussion are guided by the need to arrive at a prescribed endpoint. The text, in effect, can no longer arrive at an ideal interpretation of its material; that is, the interpretive process undergone in the text cannot render a coherent meaning, if it is forced to accommodate those segments that describe the process interpretation traverses. Consequently, the central or culminating image refers more to the structure of the argument than to its "meaning" in relation to the marionettes. As Paul de Man points out, the text seems

driven from its eventual mark by mechanics of its own, just as the thrusts of Herr C at the bear are "off the mark, deviant, in error and off-target" (285). The final result is that the machine of language or dialogics cranks out figures "which constitute the ostensible, logical progression of the narrative, chart[ing] a trajectory beyond the control of either interlocutor" (Ray 287).

More is at risk, however, than merely arriving at a determination unable to account for the segments that disrupt its interpretive flow. As de Man has pointed out, hidden behind the examples presented in the essay is an aesthetic as violent as it is constricting. Lost in the recounting of the boy's drying his feet, within the pseudo-historical context of man's fall and return to grace, is the bloody model of the thorn-picker, which inspires the comparison (287). Lost in declaring the movements of the puppets graceful, in equating them with the dance of the soul, is the death of all expressiveness. In following the pure law of their own gravity, the puppets hang "like dead bodies." The dance of the puppets is "aesthetic because it is not expressive; the laws of its motions are not determined by desire but by numerical and geometric laws" (287).

In attempting to impose a teleological judgment upon the different tales of the essay one masks the violence implicit to the models of its ideals. One seeks to force upon the language and structure of that interpretation a rigidity that denies the tales full expressiveness, a rigidity which itself is simultaneously defied by the very language it seeks to control. In the final analysis, the interpretation presented in the text does not convince because essential to its methodology are erasures and supplements that escape the law of its meaning. The language of the text, like the narrator at the end, is distracted; it cannot confine itself exclusively to the expressive limitations teleology maps out for it. In its movements language lacks the logarhythmic precision of the marionettes. And it is precisely that distraction implicit to language which opens up space enough for us to see behind the model and bear witness to its violence; it is that state of distraction that prevents language from being as dead and resistless as the limbs of a marionette.

Bound

The conversation between Herr C and the narrator presumably occurred in 1801, nine years before it was actually transcribed, and the same year Kleist's March letter to Wilhelmine von Zenge supposedly confirmed an intellectual breakdown due to an unfortunate encounter with the new Kantian philosophy. If references to Kantian philosophy seem to be mere feints, designed to obscure Kleist's real reason for putting between Wilhelmine and himself what would become by the end of that year an insurmountable distance, it also begins by explaining what Kleist sought to accomplish by way of distance or absence.

Kleist discusses Wilhelmine's "Bildung" as well as her liking for Rousseau: "das zweite Geschenk, das ich dir, von heute an gerechnet, machen werde, wird das Geschenk von Rousseaus sämtlichen Werken sein" (22 March 1801). He continues, "ich werde Dir dann auch die Ordnung seiner Lesung bezeichnen. Aber für jetzt laß Dich nicht stören, den Emil ganz zu beendigen." Four months earlier Kleist had expressed his joy, "daß Du [Wilhelmine] meiner Vorschläge zu Deiner Bildung, so gerne erfüllt, so aber ganz besonders, daß Du diesen Vorschlag so gut verstanden hast" (30 Nov. 1800).

If not in its expression of praise, then certainly in its intention to confirm, as Kittler writes, the feminine reading function, the following excerpt from Clemens Bretano's letter to his sister echoes those passage from Kleist's letters:

I would be glad if you read some history, but otherwise mostly Goethe, above all the seventh volume of his new works In general, I have been bothered by the fact that you write nothing to me concerning your own inner development, that you don't ask me what you should be reading, and so on It would be better if you put your trust in me to some other use. If you granted me some influence on your education, if you asked for my advice in all matters of reading. (Kittler 128)

The significance of Kleist attempting, as Clemens Bretano does, to control and structure the reading habits of a circle of female writers is apparent only when one considers Kleist's difficulty in finding a means to support himself. Throughout letters of this period Kleist complains bitterly both to

Wilhelmine and to his step-sister Ulrike how he can find no suitable occupation or "Amt:" "Indessen sehe ich doch immer von Tage zu Tage mehr ein, daß ich ganz unfähig bin, ein Amt zu führen. Ich habe mich durchaus daran gewöhnt, eignen Zwecken zu folgen, und dagegen von der Befolgung fremder Zwecke ganz und gar entwöhnt." This places him in the unfortunate position to ask for money: " . . . und mein unseliges Verhältniß will, dass ich nie geben kann und immer annehmen muss. Kann Wackerbarth mir 200 Rthlr. geben . . . ?" (*Briefe an seine Schwester* 5 Feb. 1801). For Kleist, who is unable to find an occupation to support himself, another opportunity in the discourse network of 1800 offers itself for the first time: author. Alphabetization, which transformed transcription into writing down of the poetic spirit, formalization of copyright laws, and avid reading by women all help to cement the institution of authorship (Kittler 173-75). To become an author Kleist still needs, however, to produce readers, more specifically, women readers to become "a manifold grouped around the authorial lodestar." The very reputation "of literature in Germany . . . depended on a reading by the other sex performed as a spiritual interest in poeticizing men" (Kittler 128). And Kleist works hard to cultivate a feminine readership. His endless travels not only ensure sufficient lapses in accounts of his existence to create interest in what he writes about them, but also help construct a discourse network that can exist only through writing--to Ulrike, Wilhelmine, Karoline von Schlieben, Adolphine von Werdeck, and Luise von Zenge, among others. In fact, before February 1802, Kleist's three hundred pages or so of published letters include only three to men, and these to discuss technical matters (Muth 20).

Kleist uses his letter-writing network to confess his soul, his "ewig bewegtes Herz" (Schmidt 22 Nov. 1801), and it helps him come to a recognition of his special talents: "Ich bilde ein, daß ich Fähigkeiten habe, seltene Fähigkeiten, meine ich . . . und am Ende glaube ich es auch darum, weil alle Leute es mir sagen" (13 Nov. 1800). But it is not a talent that describes what is around him; absence is critical to cultivation of that talent: "Wenn ich mir Dich denke, wie Du in Deinem Zimmer sitzt, mein Bild von Dir, der Haupt auf die Arme gedrückt, die Augen voll Thränen--ach, Wilhelmine, dann kommt diesen Gedanke" (14 April 1801)

The thoughts that do come to him, he expresses by poeticizing the landscape around him; the spirit of the absent one animates his description: " . . . das ist eine Gegend, wie ein Dichtertraum, und die üppigste Phantasie kann nichts Schöneres erdenken, als dieser Thal, das sich bald öffnet, bald schließt, bald blüht, bald lacht, bald schreckt" (21 July 1801). Kleist is becoming a poet author, an observation he expresses to Ulrike only months after he finds it no longer necessary to have any correspondence with Wilhelmine: " . . . der Anfang meines Gedichtes, das der Welt deine Liebe zu mir erklären soll, erregt die Bewunderung aller Menschen denen ich es mittheile" (9 Dec. 1802). Here already is an early indication of the progression from his early attempts at writing, for which letters "gelten . . . als die ersten dichterischen Arbeiten Kleists" (Wichman 22) to his recognition in Weimar and eventual strife with Goethe. That position, however, is soon threatened, less by any personal misgivings about his own talents and more by the emerging structure of the author-reader network around him. For nine years later, when Kleist had established himself as an author with confirmed readers, that same author-reader network had, in fact, become too successful. Friedrich Schlegel commented:

We can assume that at present there are easily fifty thousand men living in Germany who have written one book or more. If their numbers continue to increase at the same rate . . . [a register of authors] will include more names than a register of all living readers. (Kittler 142)

Likewise, women had become indiscriminate readers "with more appetite than taste"; they were "attracted to whatever [was] new and like[d] to sample everything" (Goethe, as cited by Kittler, 142). Thus, as Kittler points out, a mode of production and consumption came into being that had disastrous consequences for the intellectual permanence of poetic writing. It was an "exact parody" whereby reading became as mechanized as the movements of a marionette (Goethe, as cited, 142). Hermeneutic re-reading--insistence on the ferreting out of profound, hidden meanings of exemplary texts--was now required to preserve the sanctity of the poetic word, to control the insane and indiscriminate consumption of books. If

readers could be encouraged or instructed to read and re-read only selected texts for a depth of meaning not immediately apparent, then the author of those texts could prevail. If the hermeneutic or instructive effort could be as enlightening as it was purposively enigmatic--as Kleist would have us believe it is in "Über das Marionettentheater"--then the more seductive and convincing the plea for re-reading and against random consumption. de Man goes so far as to describe Kleist's essay as a "staging of the figure of the super-reader" (281-83), and we have already pointed out above just how many re-readings "Über das Marionettentheater" has enjoyed.

In 1810 Kleist also witnessed first hand another form of control--this time unwanted--over his own attempt to steer and regulate the discourse network. On November 18th Friedrich Wilhelm III imposed strict censorship upon his *Berliner Abendblätter*:

König Friedrich Wilhem III. Kabinettsorder an den Staatsrat Johann August Sack, Postdam 18. November 1810: Ich finde den Aufsatz: vom Nationalkredit in dem Berliner Abendblatt von 16ten d.M. gar sehr am unrechten Orte Absichtlich oder aus gegenseitiger Überzeugung, im Effekt einerlei, kann jetzt nicht Nachteiligeres geschehen, als wenn man Mißtrauen gegen die getroffenen großen Maßregeln der Regierung in den Gemüthern der Menge erweckt, und dies geschieht durch dergleichen hingeworfene ganz unreine Aufsätze in einem Blatte, welches so allgemein vom Publikum gelesen wird. Es ist daher von der äußersten Wichtigkeit, dergleichen Blätter der strengsten Zensur zu unterwerfen, und da dem Zensor des Abendblattes eine diesfällige richtige Beurteilung zu mangeln scheint, so will Ich, daß Ich selbst Euch deisem Geschäft unterziehet und diesen Auftrag auf alle für das grosse Publikum bestimmte Flugschriften ausdehnt, weil Ich dann nur sicher sein kann, daß kein unreifes Urtheil über die neuen, so vielfältig geprüften und von Mir sanktionierten Einrichtungen stattfinden werde. Wer sich zu gegründeten Ausstellungen berufen fühlt, kann Mir selbige in einem bescheidenen Tone, wie die Gesetze es vorschreiben, vortragen und Meine Prüfung und Entscheidung erwarten. (Guzel 356-57)

Less than one month later "Über das Marionettentheater" appeared in the *Berliner Abendblätter*. Could it be that Kleist was merely reporting what censorship wreaked: incoherent discussion of absurd themes? Censorship, after all, reduces discussion to a regulated, mechanical exchange. Its aim is to restrict discussion to irrelevant or benign themes, and by whiting-out

controversial or critical passages, substitute mechanics for the content of free exchange. Under these conditions, the narrator would hardly dare to voice "in einem öffentlichem Garten" his true objections to Herr C about the absurdity of his arguments, to a man who "in dieser Stadt, als erster Tänzer der Oper, angestellt war, und bei dem Publikum außerordentliches Glück machte" (556). After testing the sincerity of Herr C's assertions with a few expressions of doubt and occasional laughter, the narrator is rebuffed. Herr C assures him that even the severe restrictions of mechanical limbs do not prevent those unfortunate Englishmen from moving, if not dancing, with ease and grace. Disbelief sets in: "Ich erstaunte immer mehr, und wußte nicht, was ich zu so sonderbaren Behauptungen sagen sollte" (560). His immediate response is what Rushing described above as parody disguised as agreement and complicity. Kleist's own response might have been the same to Friedrich Wilhelm. In any case, it becomes clear why this text so vehemently defies any attempt to arrive at any fixed interpretation, why in rendering transparent its interpretive process the text elides the very interpretation it sets out to endorse. The stakes are not merely theoretical; they are real and present.

Could it be, then, that in the volumes of literature about this eight-page essay, it has simply never been read literally enough--as a description of readers who were becoming mechanical and writers who were becoming puppet-like? In both instances the readings are the same: Kleist's actual account of a discourse network that he feared by volition and decree was becoming a marionette theater. For Kleist, who had been unable to find any suitable "Amt" and who during the last nine years had dutifully installed himself as a poet-author, that would certainly mark "das letzte Kapitel in der Geschichte der Welt" (563).

Notes

¹ Heinrich von Kleist, "Über das Marionettentheater" (*Sämtliche Werke und Briefe*, III) ed. Klaus Müller-Salget (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1990) 555-63. All future references to the essay are to this edition. Page references follow any citation in parenthesis. This reference is to page 557.

² For an overview of previous interpretations see William Ray, "Suspended in the Mirror: Language and the Self in Kleist's 'Über das Marionettentheater,'" *Studies in Romanticism*, 18.4, Winter (1979) 521-546. As quoted by Ray, Richard Daunicht in 1973 offered the view that the text be read as a satire. Attempts to relate the essay to romantic thinking stretch as far back as Hanna Hellman's 1911 essay "Heinrich von Kleist: Darstellung des Problems." Others have seen the essay as an expression of a death wish, Kleist's wish to end consciousness, or the marionettes as a symbol of man's attachment to God through the strap of Grace.

³ also see James Rushing, "The Limitations of the Fencing Bear" *The German Quarterly*, Fall 61 (1988) 528-539.

Works Cited

- Altenhofer, Norbert. "Der erschüttete Sinn", *Positionen der Literaturwissenschaft*. ed. David Wellbery. Munich: C.B. Beck, 1985.
- de Man, Paul. "Aesthetic Formalization in Kleist's 'Über das Marionettentheater'", *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia, 1984.
- Gunzel, Klaus. *Kleist: Ein Lebensbild im Zeitgenössischen Berichten*. Berlin: Verlag der Nation, 1984.
- Hamacher, Werner. "Das Beben der Darstellung", *Positionen der Literaturwissenschaft*. Ed. David Wellbery. Munich: C.B. Beck, 1985.
- . "Hermeneutic Ellipses." *Transforming the Hermeneutic Context*. Ed. Gayle Ormiston and Alan Schrift. New York: State University of New York, 1990. 177-210.
- Kittler, Friedrich. *Discourse Networks 1800/1900*. Trans. Michael Metteer with Chris Cullens Stanford: Stanford. 1990.
- von Kleist, Heinrich. *Briefe an seine Schwester*. Ed. Dr. A. Robertstein. Berlin: 1866.
- . *Heinrich von Kleist's Werke*. Ed. Erich Schmidt. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1936.
- . "Über das Marionettentheater". *Sämtliche Werke und Briefe*. Ed. Klaus-Müller Salget. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1990. 555-63.
- Muth, Ludwig. "Kleist und Kant." *Kant-Studien*. Ergänzungsheft, 68. Cologne, 1954.
- Ray, William. "Suspended in the Mirror: Language and the Self in Kleist's 'Über das Marionettentheater.'" *Studies in Romanticism* 18.4, Winter, (1979): 521-546.
- Rushing, James. "The Limitations of the Fencing Bear." *The German Quarterly*, Fall 61 (1988): 528-539.
- Wichman, Thomas. *Heinrich von Kleist*. Stuttgart: Metzler, 1988.

Unmittelbarkeit als Illusion. Heinrich von Kleists "Das Erdbeben in Chili"

Martina E. Eidecker

"Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, *sind* grün und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört." (Kleist, *Werke* 200)

I. Einleitung

Die in der Forschung vielzitierte Kant-Krise und ihr Einfluß auf das Gesamtwerk Kleists hat zu verschiedenartigsten Ansätzen der Interpretation sowohl des gesamten Kleistschen Werkes als auch einzelner Erzählungen, Dramen und Briefe geführt. Besonders die Erzählung *Das Erdbeben in Chili* hat immer wieder zu neuen Überlegungen im Hinblick auf Realitätskonstruktion, die Frage nach einer Wahrheit außerhalb individuellen Wahrnehmens und der Kleistschen Suche nach Unmittelbarkeit angeregt und ist umgekehrt sogar zum Beispiel für einen Text geworden, den man mit verschiedensten Methoden interpretieren zu können glaubt.¹ All dies macht deutlich, daß wir es mit einem ausgesprochen vielschichtigen, auf unterschiedlichsten Ebenen lesbaren Text zu tun haben.

Im folgenden möchte ich typische Forschungsansätze der letzten fünfzehn Jahre vorstellen, um mich in einem weiteren Schritt mit einer anderen Lesart der Erzählung *Das Erdbeben in Chili* von diesen Ansätzen abgrenzen zu können. Es wird hier ein Versuch dekonstruktivistischer Natur unternommen, die Erzählung *Das Erdbeben in Chili* zu interpretieren, der zeigen soll, daß in diesem Werk schon alle erkenntnistheoretischen Probleme der postmodernen Denkens behandelt werden.

II. Forschungsbericht

Kleist war--wenn auch in der Suche nach Un-Mittelbarkeit immer wieder enttäuscht--durchaus unwillig, den Glauben an unmittelbares Erfahren aufzugeben.² Jede Art von Vermittlung/Mittelbarkeit sah er als zerstörerische Kraft gegenüber einer vermeindlichen Wahrheit, die aber nur in der Unmittelbarkeit ihren Ausdruck zu finden fähig schien. Das beginnt mit der Sprache, wird später Reflexion genannt, bleibt aber eigentlich grundsätzliche Sprachkritik--denn Reflexion geschieht immer "in Sprache". Sprache ist immer vermittelnd, sprachliche Verständigung beruht auf Vermittlung. Es kann also gar keine Unmittelbarkeit in der Sprache geben, muß die Schlußfolgerung lauten.

Daß eine wie auch immer geartete frühromantische Vorstellung von Idylle im Werk von Kleist--auf der Suche nach Unmittelbarkeit--permanent demontiert wird, ist in der Forschung umfangreich behandelt worden. Schneider³ schreibt von Täuschung, Vertauschung, einer grundsätzlichen "Entzweiung", die zu Anarchie, Haß und Gewalt führe, geht damit aber notwendig von einer dem gegenüberstehenden objektiven Wahrheit aus. Hörisch spricht von Ausnahmezuständen, in die die Figuren bei Kleist permanent geworfen werden (158-159),⁴ Situationen, in denen die Figuren weder Herr der Lage seien, noch eigentlich *wissen*, was ihnen da eigentlich widerfährt. Diese Ausnahmezustände gewinnen später an Wichtigkeit für meinen Versuch, da sie--meines Erachtens--die einzigen Momente von Präsenz darstellen, welche die Figuren jedoch zumeist nicht "aushalten" können. Der Fall in die Bewußtlosigkeit ist eine häufig genannte Reaktion auf diese Zustände im Werk Kleists. Sobald also Präsenz als Möglichkeit entsteht, entzieht sich das Bewußt-Sein und bescheinigt so regelrecht die Unmöglichkeit der Wahrnehmung von Präsenz. Nicht-Wissen verstehe ich als Aussetzen aller mentaler Kapazitäten im Moment eines Umbruchs der Wahrnehmung, beziehungsweise des Durchbruchs durch alte Wahrnehmungsgewohnheiten.

Eine Wortfeldanalyse, in den 50er Jahren von Helmut Prang durchgeführt, listet folgendes Wortfeld auf:

Irren, Irrtum, mißverstehen, Mißverständnis, täuschen, Täuschung, Betrug, betrügen, Verwirrung, verwirren, falsch, unwahr, Versehen, Geheimnis, doppelsinnig, zweideutig, verkennen, Verheimlichung, Rätsel, Charade, Wahn, List, Heuchelei, verrückt, verblendet, Vorspiegelung, Verleumdung, (62-63)

ein Feld, daß zwar deutlich macht, daß mit der Wahrheit ein böses Spiel gespielt wird, aber trotzdem von einer zugrundeliegenden Wahrheit noch ausgeht.

Ein Problem, dem sich solche Analysen gegenüber sehen, ist die Tatsache, daß sie Worte einfach aus Kontexten herauslösen und sie damit zu relativ inhaltsleeren Hülzen werden lassen. Was eigentlich bei Kleist interessieren sollte, ist, wann und unter welchen Bedingungen zum Beispiel ein Mißverständnis oder ein Irrtum entsteht. Jacques Brun setzt sich eingehend mit "Grenzverletzungen" als Grundmotiv in den Kleistschen Werken auseinander (196-7). Er meint,

daß die räumliche Trennung zu den meisten und schlimmsten Konflikten Anlaß gibt. In der Respektierung oder Nichtrespektierung von Grenzen, Zäunen und Schwellen ist die Doppeldeutigkeit des Rechtsbegriffs spürbar. (196-7)

Ausgehend von räumlichen Vorstellungen und deren spezifischen Aufteilung, macht er den Schritt sowohl zu den darin sich manifestierenden Rechtsvorstellungen und geht dann noch einen Schritt weiter, indem er die räumliche Grenzverletzung als ein Infragestellen der gegenwärtigen Verhältnisse deutet. Es sei

die gewaltsame Negation der bestehenden Zustände, und darin liegt das Unerhörte. Die Kleistsche Novelle hat einen dialektischen Mittelpunkt, sie berichtet sachgemäß über die plötzliche *Aufhebung* früherer Verhältnisse. (Brun 196-7)

Auf das *Erdbeben in Chili* angewandt, meint er, die Ordnung, in deren Namen die beiden Geliebten angeklagt seien, sei durch das Erdbeben ausgelöscht worden und nennt das Erdbeben bezeichnenderweise eine Katastrophe, eigentlich also nur eine plötzliche Wendung,⁵ aber kein

Aussetzen der Ordnung. Er kommt zu dem Ergebnis, daß "Erdbeben-Experiment" zeige, daß alle Trennwände künstlich seien (Brun 197). Hier bleibt Brun stehen. Er geht nicht auf die Tatsache ein, daß die Trennwände nur nach kurzer Zeit und in gewaltsamster Weise verschärft wiedererrichtet werden, oder--will man den Text genau lesen--nie wirklich zerstört worden waren.⁶

Einen für meine eigene Analyse nützlicheren Ansatz bietet Traeger,⁷ der sich eben mit dem Wegfall aller strukturellen, kategorisierenden Wahrnehmungseinheiten befaßt, die Wirklichkeit organisieren. Damit werden sämtliche moralisch-ethischen Größen hinterfragbar und die menschliche Wahrnehmung verliert ihren Bezugspunkt. Das heißt, der Wegfall der von Schneider als "Trennwände" bezeichneten Kategorien ist nicht gleichzusetzen mit der Wiedergeburt des "Goldenen Zeitalters", wie Kleist es nicht mehr in der Lage zu sehen ist und wie Schneider es gern sehen würde, sondern ein Moment extremer Verunsicherung und weitergedacht ein Zustand höchster Gefährdung für das Individuum.

Angröss meint, in den Dramen Kleists ein "hartnäckiges Schweigen hinter dem Redefluß seiner einzigartigen Syntax" zu bemerken (113). Sie sieht seine persönliche Sinnkrise eingebunden in eine Auseinandersetzung mit dem aufklärerischen Gedankengut:

Er [Kleist] blieb zwar sein Leben lang ein Kind der Aufklärung und, schleppte ihre Dichtungen und Maximen mit sich. Aber er war ein Kind, das auszog, um das Gruseln zu lernen. Er war der verlorene Sohn der Aufklärung, der nicht wiederkam ins Vaterhaus. (114)

Es wäre ausgesprochen spannend gewesen, dem Grusel nachzugehen, mit dem sich Kleist permanent in seinen Werken auseinandergesetzt hat.

Schmidt geht in seinem Aufsatz im Werk Kleists der "Frage nach der Legitimation und Legitimierbarkeit politischer Herrschaft" nach (358). Gerade an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert werden sonst verbürgte Institutionen problematisch. Ihren deutlichen und oft gewaltsamen Versuchen, sich weiterhin zu legitimieren, steht umgekehrt die Einsicht gegenüber, daß es keine objektiven Kriterien der Legitimation

und Machterhaltung mehr gibt. Diese Vorstellungen führen zu einer "allgemeinen Legitimationskrise" (Schmidt 364) und für Kleist zu existentielleren Fragestellungen, auf deren Hintergrund auch das Individuum als gedachte Entität zerfällt. Gegenüber dem Glauben an die "beste aller Welten", der einen Heilsplan verbürgt, formuliert Kleist:

"Zuweilen, wenn ich die Bibliotheken ansehe, wo in prächtigen Sälen und in prächtigen Bänden die Werke Rousseaus, Helvetius', Voltaires stehen, so denke ich, was haben sie genutzt? Hat ein einziger seinen Zweck erreicht? Haben sie das Rad aufhalten können, das unaufhaltsam stürzend seinem Abgrund entgeneilt?" (Ledanff 133-4)

In seinen "Semiotischen Anmerkungen zu Kleists 'Das Erdbeben in Chili'" segmentiert Wellbery den Text, den er dann mit folgenden Strukturmerkmalen beschreiben kann:

Teil A: Erdbeben/Gewalt/Stadt-->Land

Teil B: Täuschung/Frieden/Land

Teil C: Mord/Gewalt/Land-->Stadt (Wellbery 72)

und kann dann feststellen, der Text spreche von fundamentalen topographisch-semantischen Grenzüberschreitungen. Was mir hier für die eigene Analyse wichtig scheint, ist, daß Wellbery den gesamten Text B als Täuschung bezeichnet, daß sein Modell--in Verkehrung der frühromantischen Vorstellung von einem "goldenen Zeitalter" im Mittelalter, der Jetztzeit und einem in der Zukunft wiederkehrenden Zeitalter--genau das umgekehrte postuliert, nämlich einen paradiesischen Zustand der Präsenz als Mittelteil. Wellbery geht, wenn er von Täuschung spricht, aber von einer hinter der Täuschung liegenden Wahrheit aus. Die Ent-Täuschung liegt in der Erkenntnis, daß hinter der Täuschung sich nichts als der gesellschaftliche Diskurs der Teile A und C verbirgt. Der gesamte Textteil B wird strukturell als Täuschung beschrieben, während ich davon ausgehe, daß die Täuschung schon in Teil B der permanenten Entlarvung ausgesetzt ist, womit jede Hoffnung auf Unmittelbarkeit oder

Präsenz unmöglich wird. Noch deutlicher wird die Differenz vielleicht, wenn man von Wellberys Gleichsetzung des Teiles B mit "Frieden" (72) ausgeht. Bei genauem Lesen herrscht ja gar kein Frieden; dieser wird schon in Teil B in Frage gestellt. Als wichtigster Repräsentant einer Gegenposition zu meiner eigenen Herangehensweise an die Erzählung sehe ich Wellbery und sein Verständnis "radikaler Brüche": "... in allen handelt es sich um Übergänge zwischen heterogenen Bereichen; alle stellen das Problem eines radikalen Bruches in den Brennpunkt" (84).

Es soll gerade die Aufgabe dieser Arbeit sein, deutlich zu machen, daß eigentlich gar kein Bruch zwischen den drei Teilen existiert, was generell auf die Vorstellung von Brüchen reflektiert, aber gleichzeitig auch darauf hinausläuft, daß die Täuschung ganz anders verstanden werden muß, nämlich als Festhalten an Momenten der Unmittelbarkeit, die im gleichen Moment aber schon keine mehr sind--was zu zeigen sein wird.

Ein für meine eigene Analyse relevanter Aspekt ist das "Begehren nach dem Gesetz" (Wellbery 74), das so bestimmend wirkt, daß gar kein "rechtsfreier" Raum, keine Präsenz möglich werden kann. Das Gesetz ist immer notwendig anwesend, um Struktur zu schaffen.

Friedrich A. Kittler unternimmt es, den Text diskursanalytisch zu interpretieren. Er reduziert die Ereignisse auf eine "Machtwechsel im Realen" (33), wobei er den Charakter des Teiles B als eigentlich illusionär übersieht und sich so auf eine Deutungsebene begibt, die die Struktur des "als ob" vernachlässigt. Wichtig ist jedoch seine Beobachtung, daß Kleists Erzählungen der Zensur unterworfen wurden. Die Wiener Hofzensur begründete ihre Entscheidung, indem sie formulierte, "Der Ausgang [der Erzählung sei] im höchsten Grade gefährlich." (Kittler 38) Hieran wird deutlich, daß das Werk Kleists in hohem Maße politisch ist. Denn der Weg vom Hinterfragen objektiver Kategorien zum Hinterfragen von Institutionen der Macht ist nicht weit.

III. Vorschlag zur Interpretation der Erzählung "Das Erdbeben in Chili"

Die Erzählung gruppiert sich um zwei Bewußtlosigkeiten als kaum zeitlich faßbare Einheiten von Präsenz und im gleichen Atemzug Nicht-

Präsenz, indem die Präsenz außerhalb des Individuums liegt, sich damit selbst aufhebt und ihm im Falle der Bewußtlosigkeit also eben nicht präsent ist und damit Präsenz als solche unmöglich macht. Der Rest des Mittelteils B⁸ ist bloßes "Festhalten" an Präsenz und die schmerzhaft und gewaltsame Erkenntnis, daß es so etwas wie bloße Präsenz nicht gibt, daß der Bruch mit definitivem Neuanfang ("origin") nicht stattgefunden hat, sondern nur ein kaum faßbarer, flüchtiger Blick, wo aber in der Erzählung keine gewaltsame Anarchie ausbricht, sondern persönliche Verantwortung außerhalb der gesellschaftlichen Strukturen im weitesten Sinne stattfindet.⁹ Erst am Ende und institutionell vermittelt--in der Kirche--kommt es zu Gewalttätigkeit und Mord. Das ANDERE wird ausgelöscht, womit sich die Institution re-etabliert.

Scheinbar fallen in der Erzählung Präsenz oder Unmittelbarkeit und Bewußtlosigkeit zusammen. Beide Hauptfiguren erleiden Bewußtlosigkeiten. Jeronimo wird bewußtlos in Anbetracht der in rasender Abfolge geschehenden Ereignisse, die in keiner Weise als Situationen des "als ob" geschildert werden, sondern als tatsächlich stattfindend: das Erdbeben und seine Zerstörungen. Dabei ist es wichtig, daß innerhalb der Geschichte Gleichzeitigkeit--und keine kausale Kette--der Ereignisse evoziert wird:

Hier stürzte noch ein Haus zusammen, und jagte ihn, die Trümmer weit umherschleudernd, in eine Nebenstraße; *hier* leckte die Flamme schon, in Dampf Wolken blitzend, aus allen Giebeln, und trieb ihn schreckenvoll in eine andere; *hier* wälzte sich, aus seinem Gestade gehoben, der Mapochofluß auf ihn heran, und riß ihn brüllend in eine dritte. *Hier* lag ein Haufen Erschlagener, hier ächzte noch eine Stimme unter dem Schutte, *hier* schrien Leute von brennenden Dächern herab, *hier* kämpften Menschen und Tiere mit den Wellen, *hier* war ein mutiger Retter bemüht zu helfen; *hier* stand ein anderer, bleich wie der Tod, und streckte sprachlos zitternde Hände zum Himmel. (meine Hervorhebung, ME)(*Erdbeben* 160)

Zeitliche und räumliche Grenzen sind absolut außer Kraft gesetzt: das Hier und Jetzt zeigt sich einen kurzen Moment, Präsenz wird im Chaos evoziert--und gerade das führt zur Bewußtlosigkeit Jeronimos. Schon vor der zitierten Passage wird Jeronimo "besinnungslos" genannt, als es darum

geht, sich zu retten. Der "Held" ist nicht in der Lage, sich zu besinnen, Sinn zu machen, Sinn herzustellen und--gerade dann verliert er das Bewußtsein. Bewußtsein von sich selbst haben, wird hier mit Besinnungsfähigkeit, Sinn überhaupt gleichgesetzt.

Aus der Bewußtlosigkeit erwacht, ist Jeronimo "*unwissend*, was er aus seinem Zustande machen soll" (Hervorhebung von mir, M.E.)(*Erdbeben* 161). Er "begreift" nicht (161). Das heißt, der Moment der Reflexion hat noch nicht eingesetzt. Und gerade dieser Augenblick ist es, in dem er von einem "unsäglichen Wonnegefühl" ergriffen wird (161), einem kurzen Moment von Gegenwart. Erinnerung setzt sehr schnell ein, nämlich anhand eines Ringes, der--sozusagen als Erinnerungsspur--als Symbol Erinnerung durch Vermittlung erst möglich macht. Aber während Jeronimo sich noch erinnert, setzt schon das Moment des "als ob" wieder ein. Es wird versucht, Sinn zu konstituieren und am "unsäglichen Wonnegefühl" wird durch die Konstruktion des "als ob" festgehalten, obwohl dieser kurze Augenblick von Unmittelbarkeit schon lange vorüber ist, und fast zeitgleich Interpretationen möglich werden. Dabei ist das "als ob" im Sinne eines *mise en abyme* zu verstehen, das die Mittelbarkeit des sprachlichen Zeichensystem perpetuiert, denn schon die Sprache steht "anstelle von", heuchelt Unmittelbarkeit, und wenn sie sich selbst noch durch die Figur des "als ob" indem was sie darstellt infragegestellt, , wird Präsenz unmöglich gemacht. Zurückkehrend zu Kleists "grünen Gläsern" könnte man der Sprache die gleiche Funktion zuweisen, die diese Gläser bei Kleist haben.

Sich also seiner Geliebten wiedererinnernd, wird Jeronimo auf seine Frage nach Josephens Ergehen mitgeteilt, "daß sie enthauptet worden sei" (161). Und zwar wird die Mitteilung so kommentiert: "... als ob sie es selbst angesehen hätte"(161). Wieder heuchelt Sprache Unmittelbarkeit. Was sie vermittelt, wird als Wahrheit gedeutet: "... und da er, wenn er die Zeit berechnete, selbst an ihrer Vollendung nicht zweifeln konnte, so setzte er sich in einem einsamen Walde nieder, und überlies sich seinem vollen Schmerz"(161). Bezugssysteme zur Verifizierung von Aussagen werden aufgebaut: Zeit wird zum sinngebenden Rahmen. Kausales Denken wird nur in Zeit möglich. Auf der anderen Seite steht Jeronimos Erfahrung, daß Handlungen unabhängig

voneinander und isoliert so ablaufen können, daß Sinn absolut demontiert wird.

Erst als Jeronimo und Josephe sich wiedergefunden haben, wird Josephes Geschichte erzählt, in einem Versuch, sie [Josephe] als von den Ereignissen "herumgeworfen" zu deuten. Der Moment des eigentlichen Erdbebens wird unter völliger Auslassung des "als ob" auch für/von Josephe geschildert. Präsenz wird hier wiederum evoziert durch Schnelligkeit, Handlung, Tat--aber nicht durch kausale Verknüpfungen. Das benutzte Vokabular ist "bezeichnend": "plötzlich", "eilen", "in jenen Augenblicken", "stürzte", "floh", "flüchtig". Wichtig werden Zeitwörter wie "eben", das für "jetzt" stellvertretend ist (162-3). Es geschieht nur "action", keinerlei Kausalketten werden gebildet, keinerlei Interpretation der Ereignisse wird geliefert. Auch Josephe wird bewußtlos, als sie anhand des Anblickes des Gefängnisses sich an Jeronimo erinnert: "Bei diesem Anblicke wankte sie, und wollte besinnungslos an einer Ecke niedersinken; . . ." (163). Aber auch diese Schilderung wird spätestens dann als auch vermittelt entlarvt, als deutlich wird, daß es Josephes Erzählung ist, als wieder erst im nachhinein sprachlich vermittelte Konstruktion ist, vielleicht Sein überhaupt erst konstruiert: "Dies alles *erzählte* sie jetzt voll Rührung dem Jeronimo" (164)(Hervorhebung von mir, M.E.). Emotionen werden hier durch Vermittlung ausgelöst, sind also nicht notwendig Ausdruck von Präsenz.

Die Wiedervereinigung scheint biblisch-paradiesische Züge zu entwickeln, aber auch hier wird die Szene nicht nur als Konstrukt entlarvt, sondern sogar als literarisches Kunstprodukt: "Indessen war die schönste Nacht herabgestiegen, voll wundermilden Duftes, so silberglänzend und still, *wie nur ein Dichter davon träumen mag*" (164)(Hervorhebung von mir, M.E.).

Diese vom Dichter kreierte Paradiesszene ist gleichsam die religiöseste Stelle der Erzählung. Es fallen Religion und Dichtung hier zusammen. Dieses Zusammenfallen ist aber vom Dichter konstruiert, ein Kommentar zur frühromantischen Vorstellung einer Kunstreligion und deren gleichzeitiger Entlarvung:

Sie fanden einen prachtvollen Granatapfelbaum, der seine Zweige, voll duftender Früchte, weit ausbreitete; und die Nachtigall flötete im Wipfel ihr wollüstiges Lied. Hier ließ sich Jeronimo am Stamme nieder, und Josephe in seinem, Philipp in Josephens Schoß, saßen sie, von seinem Mantel bedeckt, und ruhten. (164)

Die Art der Rede verändert nicht nur den Inhalt des Gewesenen, sondern sie verändert sich selbst. Sie wird zum "Schwatzen von . . .", und hat so wiederum auf die vermittelten Ereignisse einen verniedlichenden Effekt: "Denn Unendliches hatten sie zu schwatzen vom Klostergarten und den Gefängnissen" (164). Der erste Kontakt mit den Anderen verläuft überraschend: "Josephe ist gerade dann verwirrt, "als sie in ihm [Don Fernando] einen Bekannten erblickte" (165).

Die Relation verändert sich, Bekanntes wird verändert, durch einen scheinbar neuen Kontext verwirrt. Gleichzeitig findet eine Rückerinnerung an die Zeit vor dem Erdbeben statt. Beide Zustände werden gleichzeitig gedacht. Erinnerungsspuren sind also noch vorhanden. Befremdung oder Entfremdung fallen zusammen mit Erkennen. Das "Andere" fällt zusammen mit dem "Einen" in der Wahrnehmung Josephens. Diese Verwirrung überwindend, nehmen das Paar und die Gesellschaft--momentan die scheinbare "Naturgesellschaft"--unter den gegebenen Bedingungen einen ganz neuen Kontakt auf. Sie bilden eine *Gemeinschaft*, obwohl diese Gemeinschaft von Anbeginn permanent zurückverwiesen wird auf ihre frühere Konstitution und die Bedingungen ihrer Veränderung bzw. ihrer Auflösung. Die Körper der Betroffenen zeigen deutliche Spuren,--besser: gewaltsame Inskriptionen--der Ereignisse: Donna Elvire ist schwer an den Füßen verwundet, Don Pedro an der Schulter (165).

Der scheinbar paradiesische Zustand--das Akzeptiertwerden durch die Gesellschaft--bleibt nie ungebrochen, sondern die Verwirrung, bedingt durch die Überschneidungen und Widersprüche zweier unterschiedlicher Wahrnehmungssysteme, hält an:

In Jeronimos und Josephens Brust regten sich Gedanken von seltsamer Art. Wenn sie sich mit so vieler Vertraulichkeit und Güte behandelt sahen, so wußten sie nicht, was sie von der Vergangenheit denken sollten, vom

Richtplätze, von dem Gefängnisse und der Glocke; und ob sie bloß davon geträumt hätten? (165)

Wichtig ist, daß hier Symbole der scheinbar zerschlagenen Institutionen aufgerufen werden: Richtplatz/Gefängnis und Glocke (Kirche). Im Grunde handelt es sich um eine Verdrehung der Wahrnehmung: Das Paradies ist erträumt, die Gesellschaft und ihre Machtstrukturen, trotz ihrer (materiellen) Zerstörung sind prinzipiell intakt geblieben. Was sie erhält, ist der Ruf nach ihnen, das "Begehren" nach Strukturen, die Sinn zu verleihen versprechen. Dieser Ruf wird in der Erzählung plötzlich, aber nicht unerwartet, wieder laut.

Es sollen an dieser Stelle weitere Beweise beigebracht werden, die zeigen, daß die Idylle *nie* eine war, sondern fortwährend als Illusion entlarvt wird. Donna Elisabeth, die noch am Morgen vor dem Erdbeben an der Tötung Josephens als einem gesellschaftlichen Spektakel teilnehmen wollte, dann aber die Einladung abgewiesen hatte, "ruhte zuweilen mit träumerischem Blicke auf Josephen" (166). Der letzte Moment scheinbarer Unmittelbarkeit, eine Begegnung zwischen Donna Elvire und Josephe, die explizit sprachlos verläuft, wird durch ein "dünkte sich" entlarvt:

Donna Elvire ergriff ihre Hand und drückte sie, und winkte ihr, zu *schweigen*. Josephe *dünkte sich* unter den Seligen. . . . Und in der Tat *schien*, mitten in diesen gräßlichen Augenblicken, in welchen alle irdischen Güter der Menschen zugrunde gingen, und die ganze Natur verschüttet zu werden drohte, der menschliche Geist selbst, wie eine schöne Blume aufzugehen. (167)(Hervorhebung von mir, M.E.)

Donna Elisabeth, wird von einer "unglücklichen Ahnung" heimgesucht, als sich die Gesellschaft zurück in die Stadt begeben will, um an einer feierlichen Messe teilzunehmen (169). Sie "*erinnerte*, mit einiger Beklemmung, was für ein Unheil gestern in der Kirche vorgefallen sei" (168)(Hervorhebung von mir). Auch im weiteren werden die Vorahnungen der Donna Elisabeth weiter ausgeführt, obwohl diese immer im Konflikt von Vergessen(-wollen?) der übrigen Gesellschaftsmitglieder und der Erinnerung Donna Elisabeths verhandelt werden. Als Donna Elisabeth *erinnert*, wird sie von Josephe "mundtot" gemacht:

Josephe äußerte, indem sie mit einiger Begeisterung sogleich aufstehend, daß sie den Drang, ihr Antlitz vor dem Schöpfer in den Staub zu legen, niemals lebhafter empfunden habe, als eben jetzt, wo er seine unbegreifliche und erhabene Macht so entwickle. (168)

An späterer Stelle, an welcher man Donna Elisabeth nach ihren Vorahnungen befragt--aber keine Antwort abwartet--wird Donna Elisabeth von Josephe "beruhigt" (169). Übrigens taucht in der Beschreibung des Rückmarsches der Gesellschaft in die Stadt zum erstenmal (wieder) das Wort "Ordnung" auf, und zwar, um die Formation zu beschreiben, die sich die Gesellschaft nun wieder gibt (169). Auf dem Rückweg etabliert sich auch wieder das patriachalische System. Die Stimme der Vorahnung ist weiblich, welche diesmal vehementer und gewaltsamer als zuvor zum Schweigen gebracht wird: "Don Fernando stieg eine Röte des Unwillens ins Gesicht, er antwortete: es wäre gut! Donna Elviren möchte sich beruhigen; und führte die Damen weiter" (170).

In der Kirche kommt es dann zur Re-Etablierung von Kategorien, die vermeindlich Sinn verbürgen, Kausalität wiederherstellen und das Naturereignis "Erdbeben" als bloßen Vorboten des Weltunterganges hinstellen, auf das weit größere Strafgericht verweisend. Das Paar, daß zumindest außerhalb gesellschaftlicher bzw. kirchlicher Legitimation gestanden hatte, später für einen Augenblick--obwohl "anders"--Akzeptanz gefunden hatte, wird als unmoralisch wiederbewertet und das Erdbeben als Strafe für ihre nun wieder als unmoralisch bewerteten Taten verstanden. So hat sich eine Gesellschaft regeneriert, ihre alten Institutionen wiedereingesetzt, deren Macht eigentlich nie außer Kraft gesetzt gewesen war. Diese Institution ist es, die die folgenden Ausschreitungen nicht nur anstachelt, sondern auch positiv sanktioniert. Sie ist es, die bestimmt, was sein darf oder sein muß. Die alten Machtstrukturen werden wieder offensichtlich. Jeronimos Vater selbst versetzt dem Sohn den ersten Schlag mit einer Keule--einer steinzeitlichen Waffe--, der es nicht dulden kann, daß sein Sohn das väterliche Rechts- und Moralsystem verlassen hat (173).

Das Ende der Erzählung muß überraschen. Philipp, der Sohn Jeronimos und Josephes, überlebt das Blutbad, welches vor der Kirche angerichtet worden war. Er wird von Don Fernando und Donna Elvire, die ihr eigenes Kind verloren haben, als Pflegesohn angenommen, der wiederum seine eigenen Eltern verloren hat: "... und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, *so war es ihm fast*, als müßte er sich freuen" (meine Hervorhebung, M.E.)(174). Diese Aussage zeigt eine Spur von Änderung, wenn auch nur in angedeuteter Weise, eine Spur von Akzeptanz einer neuen Moral. Wenn auch nur beiläufig bemerkt, haben zumindest Don Fernando und Donna Elvire die Nische, das "in-between" innerhalb des gesellschaftlichen Systems nutzen können.

IV. Schlußfolgerungen

Sprache, die historisch Wahrheit verbürgte,¹⁰ gibt diese Funktion auf.¹¹ Die noch von Ferdinand de Saussure angenommene Solidarität von Zeichen und Bezeichnetem ist nicht nur fragwürdig geworden, sondern in der Sprache selbst wird durch ein "als ob" die Auflösung dieser Solidarität und ihre gleichzeitige Notwendigkeit perpetuiert.¹² Wenn Sprache ein Bild von Welt aber erst herstellt, und dieses Bild nicht abhängig von einer äußeren Welt ist, werden verschiedene Diskurse und die entsprechenden Machtstrukturen erst möglich, die sinnstiftende Funktion zu haben scheinen. Außerhalb eines solchen Rahmens sich zu bewegen, ist kaum denkbar--da in Sprache gedacht wird und nur in ganz kurzen, zeitlich nicht mehr meßbaren Einheiten möglich.

In der Erzählung *Das Erdbeben in Chili* ist diese Funktion unaufhörlich auf dem Prüfstand. Sprache selbst schafft erst Wahrheit und--nun völlig von der jeweils individuellen Wahrnehmung abhängig--schafft Sprache individuelle Wahrheiten, welche oft wunschgeprägt sind und versuchen, einen Zustand *festzuhalten*, der nur als kurzer Augenblick (von Präsenz?) innerhalb des dominanten Diskurses auftaucht und in seiner Unmittelbarkeit im Auftauchen auch schon wieder verschwindet. Dieser Augenblick, obwohl alle Charakteristika eines *Bruches* mit den historischen Zuständen vortäuschend, scheint den Ausgangspunkt (*origin*)

für etwas Neues zu bieten und gerade darin liegt, laut Derrida, die fundamentale Täuschung, denn "the origin erases and conceals itself in its own production" (*Of Grammatology* 4).

Momente von (scheinbarer) Unmittelbarkeit können vom Individuum in der Erzählung *Das Erdbeben in Chili* gar nicht gefaßt werden, lebt es doch in einer Welt, die durchkonstruiert ist von Erkenntnisweisen und der hiermit kongruierenden Sprache, die diese Unmittelbarkeit gar nicht erfassen kann. Die einzig mögliche Reaktion ist der Fall in die Bewußtlosigkeit immer dann, wenn das in den üblichen Kategorien (Zeit/Raum) Gedachte nicht mehr evident ist und in seiner Validität fragwürdig geworden ist.

So gibt es also keine Unmittelbarkeit oder Präsenz, sondern die Individuen in *Das Erdbeben in Chili* leben in einem konsequent vermittelten Raum, wobei das Vermittelte für die einzelnen erst durch seine Interpretation Bedeutung und Sinn erhält, worin gleichzeitig die Möglichkeit der Fehlinterpretation in Verkennung des "anerkannten Diskurses", dem das Denken nie wirklich entfliehen kann, angelegt ist.

Anmerkungen

¹ siehe: Wellbery, David E. Positionen der Literaturwissenschaft.

² Heinrich von Kleist, "Briefe". Ed. Wilhelm Heinrich Waetzoldt, Heinrich von Kleist. Werke in sechs Teilen, 692: "Wir sehen, daß in dem Maße, als in der organischen Welt die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt."

³ vgl. Schneider, Helmut J. "Verkehrung der Aufklärung: Zur Destruktion der Idylle im Werk Heinrich von Kleists", 150.

⁴ vgl. die Untersuchung Werner Hamachers zum Zufall im Aufsatz "Das Beben der Darstellung", 152-157.

⁵ griech. "kata-strefw"

⁶ dazu nähere Ausführungen in meiner eigenen Interpretation.

⁷ Traeger, Jörg, "... als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären". Bild-theoretische Betrachtungen zu einer Metapher von Kleist", 90.

⁸ Gemeint ist hier die Tatsache, daß von den Ereignissen nur in der Form der Erzählung berichtet wird: "... erzählte [Hervorhebung von mir, M.E.] man jetzt Beispiele von ungeheuern Taten ...", 167; was folgt, sind bloße Interpretationen dessen, was schon lange vorbei ist, falls es überhaupt gewesen ist, bloße Re-präsentation des Geschehens.

⁹ Kleist, Heinrich von, "Das Erdbeben in Chili", 167: "Statt der nichtssagenden Unterhaltungen, zu welchen sonst die Welt an den Teetischen den Stoff hergegeben hatte, erzählte man jetzt Beispiele von ungeheuren Taten: Menschen, die man sonst in der Gesellschaft wenig geachtet hatte, hatten Römergröße gezeigt; Beispiele zu Haufen von Unerschrockenheit, von freudiger Verachtung der Gefahr . . ."

¹⁰ vgl. Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, Seite 3, spricht von Logozentrismus oder Imperialismus des logos.

¹¹ griech; bedeutet nicht nur Wort, sondern auch Ordnung bzw. Weltordnung.

¹² vgl. Derrida, Jacques, "Aphorism Countertime", in: *Acts of Literature*, 426.

Bibliographie

- Angress, Ruth K. "Kleists Abkehr von der Aufklärung." *Kleist-Jahrbuch* 1987: 98-114.
- Bohrer, Karl Heinz. "Identität als Selbstverlust. Zum romantischen Subjektbegriff". *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 38 (1984): 367-379.
- Brun, Jacques. "Das Grenzverletzungsmotiv in Kleists Erzählungen." *Kleist-Jahrbuch* 1981/1982: 195-209.
- Derrida, Jacques. *Acts of Literatures*. New York/London: Routledge, 1992.
- . *Of Grammatology*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1974.
- . *The Postcard. From Socrates to Freud and Beyond*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1987.
- . "From Plato's Pharmacy". *Dissemination. A Derrida Reader. Between the Blinds*. Ed. Peggy Kamuf. New York: Columbia University Press, 1991.
- Dyer, Denys G. "Kleist und das Paradoxe." *Kleist-Jahrbuch* 1981/1982: 210-219.
- Hamacher, Werner. "Das Beben der Darstellung", Ed. David E. Wellbery. *Positionen der Literaturwissenschaft: Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists "Das Erdbeben in Chili"*. München: Beck, 1985: 149-173.
- Hörisch, Jochen. "Die Not der Welt. Vieldeutige Ausnahmezustände in Kleists semantischen Komödien." *Was aber bleibt stiften die Dichter? Zur Dichter-Theologie der Goethezeit*. Eds. Gerhard von Hofe/Peter Pfaff/Hermann Timm. München 1986: 157-180.
- Kittler, Friedrich A. "Ein Erdbeben in Chili und Preußen." Ed. David E. Wellbery. *Positionen der Literaturwissenschaft: Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists "Das Erdbeben in Chili"*. München: Beck, 1985: 24-38.
- Kleist, Heinrich von. "Das Erdbeben in Chili" Ed. Siegfried Steller. *Heinrich von Kleist. Werke und Briefe in vier Bänden*. Berlin (Ost)/Weimar: Aufbau Verlag, 1978.
- Lendaff, Susanne. "Kleist und die "Beste aller Welten". 'Das Erdbeben in Chili' -

gesehen im Spiegel der philosophischen und literarischen Stellungnahmen zur Theodizee im 18. Jahrhundert." *Kleist-Jahrbuch* 1986: 125-149.

Prang, Helmut. *Irrtum und Mißverständnis in den Dichtungen Heinrich von Kleists*. Erlangen, 1955.

Pyun, Nansoo. *The Problems of Reading, Writing, and Identity in the Works of Heinrich von Kleist: Studies in the Textual Movement*. Diss. Buffalo, 1988.

Schmidt, Jochen. "Kleists Werk im Horizont der zeitgenössischen Legitimationskrise." *Kleist-Jahrbuch* 1981/1982: 358-379.

Schneider, Helmut J. "Verkehrung der Aufklärung: Zur Destruktion der Idylle im Werk Heinrich von Kleists." *Kodikas/Code-Ars Semeiotica* 11 (1988): 149-165.

Traeger, Jörg. "'... als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.' Bildtheoretische Betrachtungen zu einer Metapher von Kleist." *Kleist-Jahrbuch* 1980: 86-106.

Wellbery, David E. ed. "Semiotische Anmerkungen zu Kleists 'Das Erdbeben in Chili.' *Positionen der Literaturwissenschaft: Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists 'Das Erdbeben in Chili.'*" München: Beck, 1985, 69-87.

Defying Closure: An Invitation to Reexamine *Gustav Adolfs Page*

Tanya A. Kienzle-Croxton

Conrad Ferdinand Meyer's novelle *Gustav Adolfs Page* has encountered a disproportionately large amount of harsh criticism. This criticism takes several forms, ranging from the marginalization of the text--based on its supposed deficiencies in comparison with other better received Meyer works--to disparaging remarks about its inadequacies. Critics have judged the merit of this text on the basis of how it lives up to their conceptions of the author and his artistic strengths, without giving it a fair trial based on its own accomplishments. Prominent Meyer scholars such as Emil Ermatinger, August Langmesser, and Robert Faesi were disturbed by what they considered the unrealistic situation underlying the plot of the novelle (Gerlach, "Neue Lesung" 136), and Arthur Burkhard and Henry H. Stevens characterized it as having "fewer virtues and more ill-considered workmanship than appear in any other of Meyer's works, except possibly in . . . *Das Amulett*" (193). A relativistic approach to the novelle ignores the possibility of an absolute standard by which to determine its literary merit. This article will expose the injustice of such an approach and invite the reader to engage in a more objective reading of the text.

One critic has taken the lead in attempting to refute some of the time-entrenched criticisms leveled against this novelle. In his 1991 article, "C. F. Meyers *Gustav Adolfs Page*: Eine Neue Lesung," U. Henry Gerlach convincingly rebuts two arguments, originally stemming from Louise von François's correspondence with Meyer, which have dominated the critical literature on this novelle (133-142). Using both textual and historical evidence, he questions the aforementioned allegation that the central motif is unrealistic. By pointing to her misreading of the text, he also effectively answers von François's query--and subsequent critics' unquestioning

acceptance of its implicit criticism--about why Meyer had the page flee at a critical moment (François 66).

This study will continue the new tradition of reevaluating the work in a more positive light. First, it will show how external factors, such as the various attitudes toward *Gustav Adolfs Page* and the methodological approaches to the work, have served to marginalize it. Second, it will use some of the positive statements made by critics to examine the character of Gustel and show how Meyer endows her with a sympathetic character. Finally, it will briefly examine similarities between Gustel and Zinerva, the protagonist in the ninth story of the second day in Boccaccio's *Decameron*. It is hoped that such a comparison will emphasize the more favorable aspects of the Meyer novelle by showing its similarities to a work that has had a much more positive reception.

One of the most persistent problems in the history of the interpretation of *Gustav Adolfs Page* has been the preconceptions with which various critics have approached the text. Louise von François was the first critic to be guilty of forming prejudices against the novelle that drastically influenced her opinion of it. After reading a letter from the author about his plans for the work, she formulated a concept of what she believed he intended to write about. When he later changed his plans, she was unable to view his work from an objective perspective. Rather than prizing the work for what it was, a novelle of literary merit, she felt disappointed by its failure to live up to her inflexible expectations of an epic drama about a military hero. She criticizes Meyer for making "den wahrhaften Helden zum Nebenperson und den Beilauffer zum Helden" (François 65).

It is interesting to note how influential von François's ideas have been on criticism about the novelle. Yet, most subsequent critics have focussed solely on her negative remarks and failed to mention the more positive aspects of her consequential letter of October 4, 1882. Have the following two lines ever been cited in the critical literature? "Ich habe sie [die Novelle] in einem Athem zweimal Wort für Wort durchlesen. Das kann man bei Ihren Sachen nicht nur, das muß man zu reinem Genuß" (65).

From these lines it seems reasonable to assume that von François read the work twice because it had a positive effect on her, not so that she could have additional critical ammunition to direct against the author. As a critic

of the work she pointed to several aspects of the text that she considered flawed, but as a reader she enjoyed it. This enjoyment is hinted at again when she describes the novelle as, "interessant, prägnant, warm, anschaulich trotz der Unwahrscheinlichkeit des Motivs" (66). Here subsequent critics have concentrated their attention on the idea of the unrealistic nature of the motif without mentioning the more positive characteristics contained within the same phrase. It is as if two sets of emotions were fighting within von François: her disappointment, conditioned in part by her conception of the subject matter with which an author should concern himself, in receiving a work very different from what she had expected, and the sense of enjoyment she obtained from reading the text.

A similar sense of ambiguity seems to pervade successive criticism. Most critiques mention positive aspects--Burkhard and Stevens mention Meyer's "brave beginning in the opening chapter" (193)--but they tend to focus their energy on what they consider the defects of the novelle. It is judged more on the basis of the particular expectations which it fails to live up to, rather than on what it achieves. It does not fit neatly into the core of Meyer criticism, so it tends to be marginalized. It is easier to attribute to the work the "Odium eines atypischen Nebenprodukts" (Onderdelinden 89)¹ than to formulate a more inclusive conception of the themes and forms dealt with in Meyer's oeuvre.

Marginalization of the work by critics takes other forms as well. In his article, "Der Eros und der Tod: Zu Conrad Ferdinand Meyers Pagennovelle", Felix Emmel has little to say about the work itself (404-415). He makes no attempt to perform a comprehensive analysis of the text; the few lines he quotes serve as a jumping-off point for discussing the author's intimacy with his sister, the erotic nature of the poet, and Meyer's relationship to death. His lack of concern for the novelle is evident: he devotes one of the twelve pages of his article to a poem whose only connection with the work is that it deals with the theme of death. This strategy could have been of value if Emmel had proceeded to integrate the poem into his analysis of the novelle, perhaps pointing out similarities in expression or making line-by-line comparisons. Instead, he continues by writing about "[d]iese tiefe Todesvertrautheit" in characters from other

Meyer works before finally getting around to discussing Gustel (412-13). He never returns to the poem. In general, Emmel gives the impression of being more intrigued by the erotic aspects of the character's personality than by the motivations of the protagonists.

Burkhard and Stevens also seem more interested in the man behind the novelle than in the text itself. They write,

The literary critic is altogether within his rights in scrutinizing one of Meyer's less carefully constructed stories in an attempt to discover behind the mask a portion of the author's real visage, even if such an analysis reveals the man more ruthlessly than the artist himself might have liked. (191)

This is an odd statement. Is it not the job of the literary critic to study the literary text, not the author? If the critic is interested in learning more about the author, should it not be for the sake of better understanding the text? It seems as if these authors have confused the means with the end. This methodological choice would not have been so devastating if the novelle had been approached with a positive attitude. Unfortunately, in this case it is probably the text, rather than the author, that is revealed "more ruthlessly than the artist himself might have liked." The novelle is the true victim of the analysis.

Towards the end of their article Burkhard and Stevens seem to realize the harshness of their examination of the text:

And yet even in such a relatively defective story as we have here so cruelly analyzed, there are so many warm, human elements that it would be ungracious and even unjust to close without mention of some of its merits. (211)

Yet the tone of their admission seems unrepentant. Why, in the process of admitting to having performed a cruel analysis of the novelle, do they insist on referring to it as "a relatively defective story"? Why does the next sentence, which includes several complimentary remarks, begin with "*Gustav Adolfs Page*, despite its manifest shortcomings?" (Burkhard and Stevens 211). The critics seem unable graciously to admit the strengths of the piece. Perhaps they feel insecure about the validity of their harsh opinions, and hence feel a need to interject strong qualifying remarks into

the few statements that could counteract their claims. For the careful reader these lines do, indeed, have a subversive effect. Yet the critics cannot afford to ignore those arguments that weaken their case; they cannot neglect mentioning powerful counterarguments. Ironically, the subversive effect is aided by the arguments that are directed at counteracting it. By qualifying their praise Burkhard and Stevens make the reader defensive. He wonders why they cannot unqualifiedly praise certain aspects of the work.

Although critics like Emmel, Burkhard, and Stevens marginalize *Gustav Adolfs Page* through their methodological approach, others do so in their remarks about the work. Even comments that are aimed at asking the reader to give the novelle a second chance often contain at least a partial acceptance of the unimportance of the work. When Faesi writes, "Diese Novelle, die nebst dem 'Schuß von der Kanzel' am weitesten an der Peripherie liegt, ist doch ganz aus dem Mittelpunkt von Meyers Wesen gespeist" (Faesi 93), the reader cannot help but notice the double-sided nature of the statement. On the one hand Faesi admits that the text was nourished by Meyer's essence, thereby implying that it contains aspects worthy of study; yet he once again affirms its marginality. In a similar fashion Georges Brunet declares,

Il faut donc avant de se risquer à porter un jugement de valeur, même si elle laisse une impression de décousu, d'inachevé, essayer de la comprendre, de rechercher si elle n'exprime pas malgré tout les thèmes chers à Meyer, si cet aspect périphérique signalé par Faesi est réel ou simplement apparent. (Brunet 252)

Yet although Brunet is willing to discover for himself whether Faesi's claim about the peripheral nature of the text is correct, his parenthetical note seems to undermine the objectivity of his endeavor before he even begins.

Additionally, even though it sounds as if Brunet will attempt to prove or disprove Faesi's assumption, he never explicitly takes a position on the issue. He does a relatively thorough analysis of the text without returning to this topic and taking a stand. In fact, his chapter on *Gustav Adolfs Page*

seems to lack any thesis whatsoever. It is as if he interprets the novelle more out of a sense of responsibility--his book would not be complete without a chapter on this particular novelle--than out of conviction. He lacks a sense of purpose in his interpretation, and that, too, serves to marginalize the work.

Claudia Liver also marginalizes the work in her own way. She seems to be interested in the text only insofar as it aids Meyer scholarship, not as an object of literary merit in its own right. In her article "Conrad Ferdinand Meyer, *Gustav Adolfs Page*: Versuch einer Interpretation," she comments,

Von besonderem Interesse ist die kurze Novelle--nach einhelligem Urteil nicht eine der besten der zehn--deshalb weil in ihr entscheidende Wesenzüge des Dichters, welche im gesamten Werk ihren Ausdruck finden, als thema- und gestaltgebende Elemente greifbar sind. (Liver 8)

According her schema, the novelle derives its value not from its own accomplishments, but rather from its reflection of the characteristics that typify the author's style. In other words, for Liver the text has little or no intrinsic value; it is merely a tool for use in understanding the themes and materials that Meyer deals with in his complete oeuvre.

As we have seen so far, critics have taken various approaches and attitudes toward *Gustav Adolfs Page* that have served to marginalize the text. Fortunately, there are two scholars within the last fifteen years (besides Gerlach) who have analyzed the text from a more objective, or at least less lopsided, angle. The first of these is Ulrich Eisenbeiß, who wrote an interpretation of the novelle which appeared in *Deutsche Novellen von Goethe bis Walser: Interpretationen für den Deutschunterricht*. Eisenbeiß's audience places him in a unique position. Since he is writing for instructors interested in teaching literature in the German school system, he is able to dispense with the summary of previous scholarship expected in an article directed toward literary critics. He is therefore able to jump straight into his analysis. Writing for this particular audience also frees him of the need to accept or reject the traditional opinions about the work, thereby allowing him to concentrate his efforts on making his reader

aware of the vast array of themes, ideas, and parallels pervading the novelle.

Unfortunately, there is negative side to Eisenbeiß's special situation. Although he gains freedom by writing for school teachers, he also runs the risk of being marginalized. One would hope that every critic of *Gustav Adolfs Page* would give Eisenbeiß's critique the same consideration given to analyses directed toward a scholarly audience; yet it would be naive to imagine that this will necessarily be the case. Here we face a situation where the primary text is not being marginalized, but the work of the critic may well be.

The second critic whose writings attempt to give the work a more prominent position in Meyer scholarship is Sjaak Onderdelinden. In his epilogue to the latest Reclam edition, he takes issue with some of the harsher critical remarks directed at the novelle. He reacts to Maync's attitude that the piece is an uncharacteristic work which gives a false impression of the "true" Meyer:

Gewiß hat das Werk einige Schwächen, aber weder die Erzählstrategie, die Handlungsführung noch die Diktion oder gar die Thematik weichen stark vom sonst aus dem Meyerschen Erzählwerk Bekannten und Geschätzten ab. (Onderdelinden 69)

Here we witness a rather different approach to qualifying an argument or statement than that of Burkhard and Stevens. Onderdelinden admits that the novelle has weaknesses without resorting to questioning its literary value. Rather than using its shortcomings as an excuse to emphasize its differences from other (better known and better esteemed) Meyer works, he attempts to reassert its affinity with them. Yet unlike Eisenbeiß, Onderdelinden's ideas are much more likely to be read, because of their place in an inexpensive and popular edition of the text. It will be difficult for scholars to justify ignoring his commentary.

One might ask why it is important to inform readers that scholars have marginalized *Gustav Adolfs Page*. The importance of such an endeavor lies in its invitation to begin re-examining the text looking for positive aspects. It does not prove that the individual criticisms leveled at the work

are invalid; admittedly the text has its weaknesses, but these have already been adequately dealt with. It just questions the value judgments and methodological approaches that motivate the preponderance of evidence brought against the work. The reader is, therefore, encouraged to approach the text objectively or to look for elements that justify a reading of the novelle, rather than accepting the prevalent negative value judgments of it. Individual critics have certainly found praiseworthy aspects of the text that are worthy of discussion, yet they have chosen to focus their attention on its weaknesses and have used their analyses as arguments to justify their unflattering overall view of the work. They try to force closure on the issue of the novelle's merits, rather than opening it up to discussion.

So perhaps a good way to begin broaching the topic of the literary value of this text would be to use some of the positive remarks--made by the very critics whose work has served to marginalize *Gustav Adolfs Page*--as a tool for examining the character of Gustel. We have already seen than von François characterized the novelle as "interessant, prägnant, warm, anschaulich" and that Burkhard and Stevens admitted that it has "many warm, human elements." What is it about this novelle that conveys a sense of warmth? The key seems to lie in the character development:

Gustav Adolfs Page . . . presents an ample variety in incident and character, portrays its characters in a definite and vivid way, and develops them in a manner which is, for the most part, consistent and probable. There is no person in the story in whom we cannot feel a sympathetic interest, "même dans ce vilain" Lauenburg. (Burkhard and Stevens 211)

Although there are many characters in the novelle with whom we sympathize, Gustel is the one around whom the plot is focussed and, hence, is the most developed character we encounter. We shall, therefore, examine the techniques Meyer uses to portray her personality and elicit sympathy for her.

When we first encounter Gustel we are struck by her energy and vitality. She enters singing Gustav Adolf's *Leiblied*, "Verzage nicht, du Häuflein klein,/ Ob auch die Feinde Willens sein,/ Dich gänzlich zu zerstören!" (Meyer 170) which typifies her fearless attitude toward life.

Her vitality is emphasized by the stark contrasts between herself and her male relatives. They are anxiously pondering the fate of her cowardly cousin when she bursts on the scene with "ziemlich reitermäßigen Manieren" (170). According to Brunet,

La première chose qui frappe est l'opposition des deux cousins August et Gustel, et la similitude des noms est voulue. Dans ces deux personnages, l'élément fort, masculin, actif, est la fille Gustel, tandis que le pauvre August est une poule mouillée, un être sans ressort, sans consistance. (253)

Her energy and élan is accentuated by being placed in opposition with her cowardly and powerless male counterparts: her cousin and, later, Lauenburg. Meyer draws our sympathy to Gustel by setting up less admirable and less virile (in all senses of the word) characters to serve as foils.

Throughout the novelle the page remains as vigorous and dedicated to her hero as at the beginning. She is undaunted by physical threats, "Tag um Tag . . . ritt der Page ohne ein Gefühl der Furcht an seiner Seite" (Meyer 178). She never fears death and this sentiment is exhibited by her fascination with the motto "Courte et bonne!" (180) which describes both her life and death. She dies at the prime of life, not having allowed age to wither her body or blunt her vitality. Her last actions, albeit powerless to save Gustav Adolf's life, are sacrificial; she gives up herself to serve him. Spending her last minutes thinking lovingly of her hero, she washes off the dead king's "Haupt voll Blut und Wunden" (210).² By showing us the small--but devoted--actions of Gustel, Meyer makes us identify with her.

To the reader's great admiration, Gustel never regrets her death. In fact, she welcomes it as a means of ending the life of deceit that has become increasingly difficult for her to bear:

Gustel has many of the attractive qualities of youth: clean-mindedness, enthusiasm, courage, fidelity, idealism. Her conscience commences to trouble her with the realization of her deception; and when she feels that her presence actually threatens danger to the King she resolves to leave his side. . . ." (Burkhard and Stevens 206)

Although she remains undaunted by physical obstacles, the psychological stress caused by her deception makes her welcome death. The reader is attracted by her bravery and by the charm arising from her complete devotion to the king, yet feels empathy for her in her untenable situation. He admires her ability to take charge of her life and to work toward fulfilling her dreams. For although in terms of social status and historical significance she is a nobody, she seizes the opportunities available to her; she does her utmost to serve a cause much larger than herself. What Meyer presents us with is a character whose selflessness serves to ennoble her. She is an individual with whom the ordinary person can identify. Knowing that she will never become famous in her own right, Gustel is a woman who is content to dedicate her life to Gustav Adolf's glory.

Yet one must not yield to the temptation, like Brunet does, of making Gustav Adolf the protagonist of the *novelle*. At one point he asks, "Mais le héros de la nouvelle est-il réellement le page de Gustave-Adolphe?" He later answers his own query by stating,

Le personnage central de la nouvelle de Meyer est donc loin d'être le héros dont rêvait L.v.François et dont la victoire, selon elle, aurait épargné tant de maux à l'Allemagne. Derrière le champion de la foi se cache un conquérant; l'étendard qu'il brandit est une imposture. (268)

This insistence on making the king the central figure of the text stems from an unwillingness to accept the *novelle* for what it is. It is as if Brunet has appropriated von François's original expectations of the work and, like her, has subsequently refused to face the reality that Meyer's finished product is very different from his original blueprint. He forgets that this *novelle* is entitled *Gustav Adolfs Page*, not *Gustav Adolf*. Gustav Adolf is the hero of history; Gustel Leubelfing is the heroine of this story. By refusing to view Gustel as the protagonist of the work, he belittles her achievement. He also denies the warmth of a literary text that focuses on the self-sacrificing nature of a person society considers ordinary. He marginalizes the heroine, and hence cannot see the true worth of the text. In doing so he misses the rich characterization that Meyer weaves into the plot.

Another way in which the author elaborates on Gustel's personality is through his playing with gender roles. Both August and Lauenburg have distinct characteristics that one would associate with women, whereas Gustel has the traditionally more male attributes. In several aspects these males are quite effeminate: they are powerless to change their situations and they are frail of mind and body. Gustel exhibits none of these characteristics. All three resort to disguise; yet the men do so in order to hide their cowardly intentions--August wants to preserve his life and Lauenburg hopes to dispose of the page (and ultimately the king)--whereas disguise enables Gustel to be brave. It is only through assuming the role of the male page boy that she frees herself to fully develop her true personality thereby circumventing the societal restrictions placed on women.

Während es allerdings Gustel mit Hilfe der Maske gelungen ist,--zwar um den Preis eines Betrugs--ihre Identität zu finden, ist es August lediglich geglückt, sein nacktes Leben zu retten--um den teuren Preis des Identitätsverlusts. (Eisenbeiß 309)

Interesting parallels can be drawn between Gustel and Zinerva, the protagonist in the ninth story of the second day in Boccaccio's *Decameron*. Zinerva, who is forced to flee her husband because he has been tricked into believing that she is unfaithful, dons male clothing and becomes the servant, first of a Catalan trader, and then of the Sultan. Under the assumed name of Sicurano da Finale (which interestingly enough describes Gustel's situation quite accurately) she serves the Sultan faithfully and soon becomes his most trusted servant. Later Sicurano uses her special position vis-à-vis the Sultan to help her husband regain his honor and fortune. Although her situation is not exactly analogous to that of Gustel, she serves a great military leader in the disguise of a male servant. The disguise serves as a means of enabling her ultimately to serve the one she loves. Both women use disguise as a means of making their lives more bearable, whereas their male enemies have used trickery to separate these women from the men they love.

It is also important to note that no one has attacked the *Decameron* story on the basis of its "unrealistic" premise. Its positive reception is grounded in a different conception of the purpose of the text. First of all, since no reader of the tale expects a drama in epic style, it is judged according to the standards of a tale. Critics do not view it as a failed drama or even attempt to fit it into the mold of a drama as Claudia Liver does with *Gustav Adolfs Page*:

Bei der Betrachtung der äußeren Bauform drängt sich die Parallele zu einem Drama in fünf Akten nach Freytagschem Schema geradezu auf, und manche Elemente der inneren Form bestätigen die Vermutung, daß es sich um ein ins Epische verkleidetes Drama handle. (22)

Second, no critic expects the Boccaccio story to be historically accurate. The genre of short tales generally does not evoke an expectation of verisimilitude. Perhaps Meyer's choice of a specific historical figure as one of the main characters of his novelle has lead critics to judge his work by a standard not applied to other works of the same genre. Critics are certainly not using the litmus test of *Wahrscheinlichkeit* to judge "Der blonde Eckbert" or *Die Verwandlung*. It would seem reasonable for critics to change their criteria to bring those applied to other novelles. Perhaps the problem is once again the application of dramatic standards to a work of a completely different genre.

Finally, readers of the Boccaccio tale have no difficulty determining who the heroine of the tale is. Since Zinerva's husband wrongfully sends a servant out to kill her, the reader immediately sympathizes with her. Additionally, since she takes on a disguise as a temporary means of protecting herself and as a way of reaching the specific goal of becoming reunited with her husband, the reader is in no way disturbed by her posing as a man. Gustel's situation, on the other hand, is quite different. Her assumption of a male role is meant to be permanent. She is not running from an untenable situation; she is seeking her ideal through disguise. Both male and female critics of the novelle seem to be uncomfortable with a situation in which a woman wishes to become a man. This may be the source of the desire of several critics to make Gustav Adolf the novelle's

hero; by designating him the hero they reinforce traditional gender roles. The questions that Meyer raises about sexual stereotyping are suppressed by such an approach to the novelle.

It is hoped that this study has presented a valid case for the reevaluation of *Gustav Adolfs Page* which has suffered from marginalization for too long. In the past, critics have approached it with questionable methodologies which have focussed on its shortcomings, instead of its strengths, and have viewed it as a tool for understanding the author and his concepts, rather than as a text that asks more questions than it answers. Perhaps it is time that more of its good aspects be noted and highlighted. The text still presents abundant opportunities for comparative and feminist studies. Although there is currently no published feminist critique of the work,³ the text questions traditional gender roles and deals with several themes that could be explored from a feminist perspective: androgyny and effeminacy, female cross-dressing, the sacrifices a woman makes for her love, the role disguise plays in allowing a woman to achieve her goals, sexual stereotyping, and the limits a patriarchal society places on the efficacy of a woman's actions. This is a text that has the possibility of opening discussion; the time has come for critics to stop forcing closure on it.

Notes

¹ In this instance Onderdelinden is characterizing Harry Maync's attitude toward *Gustav Adolfs Page*.

² Perhaps the words used here are an intertextual reference to Paul Gerhardt's poem "An das Angesicht des HErrn JESu."

³ However, my study "Turning the Page on German Literary Transvestism: An exploration into the characters of Gustel from *Gustav Adolfs Page* and Erwine from *Ahnung und Gegenwart*" which deals with certain of these feminist themes is currently under review for publication.

Works Cited

- Boccaccio, Giovanni. *The Decameron*. Trans. G. H. McWilliam. London: Penguin, 1987.

- Brunet, Georges. *C. F. Meyer et la nouvelle*. Germanica 10. Paris: Didier, 1967.
- Burkhard, Arthur and Henry H. Stevens. "Conrad Ferdinand Meyer Reveals Himself: A Critical Examination of 'Gustav Adolfs Page.'" *Germanic Review* 15 (1940): 191-212.
- Eisenbeiß, Ulrich. "Conrad Ferdinand Meyer: *Gustav Adolfs Page*." *Von Goethe bis C. F. Meyer*. Vol. 1 of *Deutsche Novellen von Goethe bis Walser: Interpretationen für den Deutschunterricht*. Ed. Jakob Lehmann. 2 vols. Scriptor Taschenbücher 155. Königstein/Ts.: Scriptor, 1980.
- Emmel, Felix. "Der Eros und der Tod: Zu Conrad Ferdinand Meyers Pagennovelle." *Preußische Jahrbücher*. 179 (1920): 404-415.
- Faesi, Robert. *Conrad Ferdinand Meyer*. Leipzig: H. Haessel, 1925.
- François, Louis von. "To Conrad Ferdinand Meyer." 4 Oct. 1882. Letter 37 in *Louise von François und Conrad Ferdinand Meyer: Ein Briefwechsel*. Ed. Anton Bettelheim. 2nd expanded ed. Berlin and Leipzig: de Gruyter, 1920.
- Gerlach, U. Henry. "C. F. Meyers : Eine Neue Lesung." *The University of Dayton Review* 21.2 (1991): 133-142.
- . "Gustav Adolfs Page: der unzulänglich verkappte Feigling? Eine Neuinterpretation von C. F. Meyers Novelle." *Wirkendes Wort* 43 (1993): 212-25.
- Liver, Claudia. "Conrad Ferdinand Meyer, *Gustav Adolfs Page*: Versuch einer Interpretation." *Istituto Universitario Orientale Napoli Annali: Sezione Germanica--Studi Tedeschi* 19.3 (1976): 7-36.
- Meyer, Conrad Ferdinand. *Gustav Adolfs Page. Sämtliche Werke: Historisch-kritische Ausgabe*. Eds. Hans Zeller and Alfred Zäch. Vol. 11. Bern: Benteli, 1959.
- Onderdelinden, Sjaak. Afterword. *Gustav Adolfs Page*. By Conrad Ferdinand Meyer. Stuttgart: Reclam, 1991. 65-78.

Das Motiv des In-Sich-Gekehrtseins in Rilkes *Neuen Gedichten*

Susanne Hill

Den *Neuen Gedichten*¹ Rilkes ist in der Forschung oft unterstellt worden, es fehle ihnen die gemeinsame tragende Idee, also das die Gedichte verbindende Thema, wie es im *Buch der Bilder* oder auch im *Stundenbuch* zu erkennen ist. Nach O.F. Bollnow beispielsweise ist Rilke "immer wieder eigentümlich sparsam in der Benutzung derselben Symbole, die wie Leitmotive sein Schaffen durchziehen" (Bollnow 240). Doch nicht nur das. Gleichzeitig sieht Bollnow die *Neuen Gedichte* als Texte, "in denen der Dichter selbstvergessen, sachlich, ohne Gefühlsbeteiligung, und man könnte fast sagen, kühl die Dinge in ihrem reinen Wesen zu zeichnen versucht" (240). Im Gegensatz dazu attestiert Bernhard Blume den *Neuen Gedichten* eher Gleichnischarakter, eine Verbindung der Gegenstände mit dem zugehörigen Ich:

"Fast jedem dieser als unpersönlich bezeichneten Gedichte liegt eine persönliche Botschaft, ein subjektives Erlebnis des Dichters, eine Forderung an den Leser zugrunde; fast nie jedoch wird diese Botschaft direkt ausgesprochen." (Blume 221)

Auch Walter Rehm unterstellt dem Dichter, die "fast habgierig errafften, nicht mehr liebevoll gesammelten Dinge" seien "fast hochmütig und unmenschlich mit ihrer wesenhaften, objektiven Erscheinung in die Wortgestalt gezwungen" (Rehm 462).

Fest steht, daß Rilke selbst mit größter Sorgfalt seine Gedichte ausgewählt und zusammengestellt hat. An seine Frau Clara schreibt er: "Ich war die letzte Zeit dabei, abzuschreiben und zusammenzustellen, wie das Mädchen, 'das noch nicht weiß, was aus dem Ganzen wird'. Und es scheint fast, es hält sich und trägt sich und ist ein Buch?" (Briefe 1906-1907, 277). Trotz seiner vorhergehenden Zweifel über die "Neuen Dinge, die Gazelle, weil ich noch eine bessere einmal machen werde", und seiner Abneigung

gegen das "Marionettentheater, (an dem mich etwas leise stört--: was?), aber schließlich behielt ich sie doch beide: scheint es Dir gerecht?" (299), empfindet Rilke die *Neuen Gedichte* als etwas Ganzes, ein Zyklus also mit durchaus erkennbar verbindenden Motiven. Wie streng der Dichter dennoch mit sich selber ist, zeigt die wiederholte Umstellung und Neuauswahl der Texte. Er entschließt sich, das Buch "aus unbeteiligter Entfernung nachzuprüfen und vielleicht Gazelle, Marionettentheater doch noch zu ersetzen durch andere, weniger anzuzweifelnde Sachen" (305). Wie wir heute wissen, hat die Gazelle den Ansprüchen des Dichters standhalten können und ist in diese so wichtige Gedichtsammlung mit eingegangen.

Im Gegensatz zu den oben angeführten Kritikern hat L. McGlasham in seinem Aufsatz über die *Neuen Gedichte* bereits "a figure or pattern expressing movement" erkannt und bezeichnet dies "in fact [as] the typical feature of this collection and of this stage of Rilke's development" (McGlasham 84). Neben dem Motiv der Bewegung erkennt McGlasham ein weiteres charakteristisches Merkmal in der Sammlung: "Rilke writes of things and not himself, he is immediately present only as the medium through which the objects pass He no longer describes the impression the object makes on him but describes the object as it is in itself" (83).² Rilke selbst verdeutlicht in einem Brief an Lou Andreas-Salomé sein Verhältnis zu Dingen:

Nur die Dinge reden zu mir . . . , alle Dinge, die vollkommene Dinge sind. Sie weisen mich auf die Vorbilder hin; auf die bewegte, lebendige Welt, einfach und ohne Deutung gesehen als Anlaß zu Dingen. Ich fange an, Neues zu sehen: schon sind mir Blumen oft so unendlich viel und aus Tieren kamen mir Anregungen seltsamer Art. (Briefe 1902-1906, 116)

Besonders die Begegnung mit Rodin war für Rilkes Dingbegriff von ausschlaggebender Wichtigkeit. In dem Bildhauer erkannte er erstmals die Gabe, das Wesen der Dinge in ihrer ganzen Vollständigkeit zu erfassen. Über Rodin schreibt er: "Aber dem Wichtigen reißt er sich auf, ganz offen ist er, wenn er bei Dingen ist . . . immer ist ihm das, was er schaut und mit Schauen umgibt, das Einzige, die Welt, auf der alles geschieht" (110). Auch Rilke gelang es immer besser, den einzelnen Dingen zu begegnen, sie zu schauen und durch Poesie aus sich selber sprechen zu lassen:

Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache, von der wir so wenig wissen; wir sind mit ihm ganz nach außen gekehrt, aber gerade wenn wirs am meisten sind, scheinen in uns Dinge vor sich zu gehen, die auf das Unbeobachtetsein sehnstüchtig gewartet haben, und während sie sich, intakt und seltsam anonym, in uns vollziehen, ohne uns, --wächst in dem Gegenstand draußen ihre Bedeutung heran. (Briefe 1906-1907, 214)

Obwohl der holländische Germanist Uyttersprot gleichsam jene warnt, "die da glauben, den überquellenden Reichtum [der Gedichtsammlungen] in ein paar nackte Formeln einfangen zu können, indem sie die Stücke, die ein verwandtes Motiv (Tier, Blume, Bild . . .) behandeln, zyklenartig gruppieren" (Uyttersprot 20), soll an dieser Stelle der Versuch unternommen werden, die sogenannten 'Tiergedichte' und deren spezifische Eigenschaften in den Kontext des gesamten Werkes zu stellen, bzw. durch komparative Vorgehensweise eine mögliche Gleichheit in Wesen und Struktur der einzelnen Gedichte deutlich zu machen. Hauptaugenmerk soll dabei auf das Motiv des "In-sich-Gekehrtseins" gelegt werden, das sich, wie die Untersuchung zeigen wird, durch verschiedene Ausdrucksweisen in den einzelnen Gedichten manifestiert. Dieser an sich sehr artifiziell klingende Terminus besagt nichts anderes, als die ästhetische Verinnerlichung der Tiere (bzw. Dinge) im Gegensatz zu ihrer offensichtlichen Funktion und deren Darstellungsweise. Das so oft erkennbare 'Schauen' mit geschlossenen Augen korrespondiert mit dieser Innerlichkeit und soll als weiteres verbindendes Merkmal geltend gemacht werden. Ein Blick in die Sekundärliteratur macht deutlich, daß auch die Tiergedichte unter den Begriff der Dinggedichte subsumiert werden.³ Diese Kategorisierung ist hier insofern hilfreich, als die zu untersuchende Motivik somit auf Tier, Pflanze und Gegenstand angewendet werden kann, ohne daß noch einmal eine Gattungsunterscheidung getroffen werden muß.

Das durch persönliche Erfahrung im Jardin des Plantes entstandene Sonett der Gazelle bildet eines der Glanzstücke der *Neuen Gedichten*:

Die Gazelle
Antilope Dorcas

Verzauberte: wie kann der Einklang zweier
erwählter Worte je den Reim erreichen,
der in dir kommt und geht, wie auf ein Zeichen.
Aus deiner Stirne steigen Laub und Leier,

und alles Deine geht schon im Vergleich
durch Liebeslieder, deren Worte, weich
wie Rosenblätter, dem, der nicht mehr liest,
sich auf die Augen legen, die er schließt:

um dich zu sehn: hingetragen, als
wäre mit Sprüngen jeder Lauf geladen
und schösse nur nicht ab, solange der Hals

das Haupt ins Horchen hält: wie wenn beim Baden
im Wald die Badende sich unterbricht:
den Waldsee im gewendeten Gesicht. (NG I)

"Die Gazelle" beginnt und schließt mit einem sehr malerischen Bild. Nicht nur wird uns die Antilope als "Verzauberte" vorgestellt, ihr konzentrierter Ausdruck des Horchens wird außerdem verglichen mit einer in einem Waldsee Badenden, die möglicherweise den ureigenen Geräuschen des Waldes lauscht und deshalb ihr Baden unterbricht. Obwohl sich das Tier nicht zu bewegen scheint, erkennt das lyrische Ich in dieser reglosen Einheit,⁴ die eine eigene Poesie nie zu erreichende Harmonie, "den Reim, der in dir kommt und geht, wie auf ein Zeichen." Mit dem "Zeichen" wird noch einmal auf das Geheimnisvolle dieses Tieres aufmerksam gemacht, wie es ja bereits die "Verzauberte" angedeutet hat. Die Verwendung von "Laub und Leier" als die Beschreibung des Gehörns läßt uns sofort den Lyriker assoziieren, der mit dem Dichterkranz aus Lorbeer (Laub) gekrönt und in Begleitung der Lyra (Leier) seine Gedichte vorträgt. Der Gazelle wird hier also jene Vollkommenheit attestiert, die wir sonst an einem lyrischen Kunstwerk erkennen können.

Im zweiten Quartett wird die Gestalt eines Lesers eingeführt, ("dem, der nicht mehr liest"), der offensichtlich durch die Lektüre von Liebesliedern so

berührt und ergriffen ist ("Liebeslieder, deren Worte . . . sich auf die Augen legen"), daß er die Augen schließen muß. Die Zartheit und Besonderheit dieser Liebeslieder wird, wie so oft bei Rilke durch das Symbol der Rose, bzw. der Rosenblätter vermittelt. Die geschlossenen Augen jedoch befähigen den nun nicht mehr Lesenden, die Gazelle in einer inneren Vision zu sehen. Hier erscheint zum ersten Mal die Motivik der Verinnerlichung, der Abgeschlossenheit von der Außenwelt zugunsten einer Hinwendung in den geistigen Bereich. Der vormals Lesende geht nun völlig in der Imaginierung der Gazelle auf, die genau das verkörpert, was die Liebeslieder versprochen. Der frühe Vergleich mit "Laub" und "Leier" stellt sich demnach als absolut richtig dar.

Das Tier wirkt "hingetragen", also bewegungslos, aber dennoch voller Leben. Die gesammelte Konzentration, die sich uns nun offenbart, wird mit am deutlichsten durch die erstaunliche Metaphorik, die Rilke hier benutzen kann. Die Formulierung ". . . als wäre mit Sprüngen jeder Lauf geladen und schösse nur nicht ab, solange der Hals das Haupt ins Horchen hält"⁵ läßt nicht nur den Vergleich mit Gewehrläufen zu, sondern verdinglicht auch gleichzeitig jenes aufmerksame aber dennoch Harmonie ausdrückende In-sich-Gekehrtsein, das wir schon in der "Verzauberten" erkannt haben. Das Bild des letzten Terzetts konfrontiert den Leser mit einer Badenden, die in völliger Harmonie mit der sie umgebenden Waldlandschaft dem gleichen ästhetischen Zauber unterliegt wie die Gazelle.

Das Motiv des intensiven Horchens, wenn auch nicht auf äußere Eindrücke gerichtet, finden sich auch in dem Gedicht über "Buddha" (NG I). Hier erkennt man gleich zu Anfang das Bild Verinnerlichung ("Als ob er horchte."), wobei die tiefe Erkenntnis den Buddha bereits in andere Sphären gehoben hat: "Denn das, was uns zu seinen Füßen reißt, das kreißt in ihm seit Millionen Jahren."

Ein anderer Vergleich zu dem Gazellen-Gedicht läßt sich im "Fahnen-träger" (NG I) aufweisen. Ähnlich dem lesenden Jüngling sehen wir auch hier einen Menschen, der in seiner Imagination die Liebste sieht, sie sogar--verkörpert durch die Fahne--'auf Händen trägt': "er aber trägt--als trüge er eine Frau--die Fahne in dem feierlichen Kleide." Noch einmal wiederholt sich hier das Thema der geschlossenen Augen, durch das die Imaginierung

ermöglicht wird: "Er kann allein, wenn er die Augen schließt, ein Lächeln sehen."

Eine Untersuchung zu Rilkes *Neuen Gedichten*--insbesondere den Tiergedichten--kann und darf nicht ohne Beachtung des "Panther" (NG I) auskommen. Dennoch soll an dieser Stelle dem Gedicht nur insofern Aufmerksamkeit gelten, als es im Zusammenhang mit themenähnlichen Gedichten gesehen werden muß.⁶ Vereinfacht könnte dieses Thema 'Traum' oder auch 'Sehnsucht' heißen, natürlich unter der Prämisse des 'In-sich-Gekehrtseins'. Diese Motivik finden wir vor allem in zwei Tiergedichten, nämlich in den "Flamingos" (NG II) und im "Papageinpark" (NG II).

Die Flamingos
Paris, Jardin des Plantes

In Spiegelbildern wie von Fragonard
ist doch von ihrem Weiß und ihrer Röte
nicht mehr gegeben, als dir einer böte,
wenn er von seiner Freundin sagt: sie war

noch sanft von Schlaf. Denn steigen sie ins Grüne
und stehn, auf rosa Stielen leicht gedreht,
beisammen, blühend, wie in einem Beet,
verführen sie verführender als Phryne

sich selber; bis sie ihres Auges Bleiche
hinhalsend bergen in der eignen Weiche,
in welcher Schwarz und Fuchsrot sich versteckt.

Auf einmal kreischt ein Neid durch die Voliere;
sie aber haben sich erstaunt gestreckt
und schreiten einzeln ins Imaginäre.

Wie in all seinen Tiergedichten tritt Rilke auch hier völlig hinter das Objekt seiner Beobachtung und kann dem Leser auf diese Weise das innerste Wesen des Tieres vor Augen führen.

Das Sonett beginnt mit einem Vergleich aus dem Bereich der Rokkoko-Malerei, wobei die fast unwirkliche Atmosphäre, das Traumhafte dieser Flamingogruppe unterstrichen wird. Die bei dem Beobachtenden

hervorgerufene Illusion eines Spiegelbildes deutet auf den Imaginationsraum des Wassers, der sich im letzten Terzett widerholen wird. Die Tiere werden jedoch nicht selbst beschrieben, sondern lediglich ihr zu zarten Farben verschwommenes Abbild. Diese vorläufig nur zu erahnende Farbkombination erinnert an eine Frau, die "noch sanft von Schlaf" war, also an das in Rot und Weiß zusammenfließende 'Rosige' eines gerade erwachenden, ausgeruhten Menschen.

Das zweite Quartett bringt gleichsam Bewegung ins Bild. Eingeleitet durch den Denn-Satz komplementiert sich erst jetzt ein allumfassendes, sehr viel realeres Bild der Tiere, die nun nicht mehr im Wasser, sondern offensichtlich auf einer Wiese stehen, was sich uns wiederum nur als ein Farbeindruck ("ins Grüne") präsentiert. Vor diesem irrealen Hintergrund erscheinen die Flamingos zu Leben erweckt, können wir auf einmal konkretere Farben erkennen und kleine Bewegungen ausmachen ("leicht gedreht"). Zusammen bilden sie die Harmonie eines "blühenden Beetes", farbige Tupfer auf grünem Grund. An dieser Stelle verwirklicht sich das 'Sehnsuchtsvolle', der Traum vom eigenen 'Ich', indem die im ersten Quartett erkennbare Sinnlichkeit zu einem narzistischen Akt der Flamingos gesteigert wird. Die großen Vögel "verführen sich selber", sind sich selbst genug. Der typischen Haltung der Tiere, auf einem Bein zu stehen und den Kopf im Gefieder zu verstecken, kommt nun eine ganz neue Bedeutung zu. Hier wird einer Haltung Ausdruck gegeben, die völlige Verinnerlichung bedeutet, Abkehr von der Realität des Tierparks zu der Ästhetik des eigenen Körpers.⁷ Auch hier wird die Motivik der geschlossenen Augen als die Voraussetzung des Traumzustandes erkennbar, wenn die Flamingos "ihres Auges Bleiche hinhalsend bergen in der eignen Weiche."

Die plötzlich einsetzende Disharmonie im letzten Terzett macht das vorherige 'In-Sich-Gekehrtsein' der Tiere nur noch deutlicher. Interessanterweise wiederholt sich hier das Motiv des Erwachens, wie wir es schon von der zu Beginn beschriebenen Freundin kennen. Die Flamingos werden durch das Geschrei der übrigen Vögel aus ihrem Traumzustand gerissen, worauf sie "erstaunt", also eher "sanft" reagieren. Die in sich ruhende Abgeschlossenheit der Tiere weicht nun einer aufrechten und gestreckten Körperhaltung. Der selbst schon in dem Wort "kreischen" enthaltene Mißton zerstört nicht nur die demonstrierte Innerlichkeit des

einzelnen Tieres, sondern beendet gleichzeitig die harmonische Zusammengehörigkeit der Flamingos, die nun nicht mehr "beisammen", sondern "einzeln" sich von der Wiese zurück "ins Imaginäre" bewegen und somit die kreisförmige Struktur des Gedichtes vervollkommen.

Das 'Träumerische' erscheint auch ganz konkret in zwei anderen, in ihrer Objektwahl völlig unterschiedlichen Gedichten. Das Sonett "Römische Fontäne" (NG I) beschreibt das unaufhörliche Geben und Empfangen zweier Wasserbecken und einer Marmorschale, die sich dem Leser als eine harmonische Einheit präsentieren. Die Fülle von 'ruhigen' Vokabeln (leise, schweigend, ruhig), die sich durch das ganze Gedicht ziehen, implizieren eine gedämpfte Bewegung. Wenn das obere Wasser als "leise sich neigend zum Wasser, welches unten wartend stand" beschrieben wird, muß man fast schon von einem intimen Verhältnis der verschiedenen Elemente sprechen, ein In-Sich-Geschlossensein des fließenden und ruhenden Aktes, in dem ein Wasserspiegel dem "leise redenden" anderen "entgegenschweigt". Die Harmonie des Vorgangs wird im dritten Terzett noch verstärkt, wenn das Wasser im zweiten Becken sich "ohne Heimweh, Kreis aus Kreis" verbreitet und "nur manchmal träumerisch und tropfenweis" sich an den Moosbehängen des unteren Marmorrandes niederläßt. Auch in diesem Sonett wird somit das träumerische, außerhalb der Realität wirkende Zusammenspiel der Objekte, in diesem Fall der Wasserbecken deutlich, die aber--wie schon die Flamingos--in ihrer Abgeschlossenheit vollkommenen Einklang verkörpern.

Der "Papageienpark" bildet zusammen mit zwei anderen Gedichten ein poetisches Gefüge, dessen Thematik die Sehnsucht, bzw. die Einsamkeit darstellt.

Papageienpark
Paris

Unter türkischen Linden, die blühen, an Rasenrändern,
in leise von ihrem Heimweh geschaukelten Ständern
atmen die Ara und wissen von ihren Ländern,
die sich, auch wenn sie nicht hinsehen, nicht verändern.

Fremd im beschäftigten Grünen wie eine Parade,
zieren sie sich und fühlen sich selber zu schade,
und mit den kostbaren Schnäbeln aus Jaspis und Jade
kauen sie Graues, verschleudern es, finden es fade.

Unten klaben die duffen Tauben, was sie nicht mögen,
während sich oben die höhnischen Vögel verbeugen
zwischen den beiden fast leeren vergeudeten Trögen.

Aber dann wiegen sie wieder und schläfern und äugen,
spielen mit dunklen Zungen, die gerne lügen,
zerstreut an den Fußfesselringen. Warten auf Zeugen. (NG I)

Auch in diesem Gedicht werden die Ara als konkrete Vögel zunächst einmal nicht sichtbar für den Betrachtenden. Stattdessen wird eine künstlich angelegte südliche Atmosphäre beschrieben, in der die Ara zunächst nur vermuten werden können. Mit "türkischen Linden" wird in dieser Parkanlage versucht, den Papageien ein gewisses Heimatgefühl zu suggerieren, das von den Vögeln jedoch nicht akzeptiert wird. "In leise von ihrem Heimweh geschaukelten Ständern" machen die Tiere nicht unbedingt einen glücklichen Eindruck. Vielmehr handelt es sich hier um Kreaturen, die offensichtlich an Ständer gekettet sind und deren einziges Lebenszeichen das Atmen ist. Hier kommt das große Thema der Sehnsucht noch einmal zum Ausdruck, wenn uns Rilke einen Blick ins Innere der Vögel erlaubt, die "von ihren Ländern wissen" und gerade aufgrund dieser Tatsache sich von ihrer Außenwelt abschließen, um den Traum vom Süden besser träumen zu können. Die Sehnsucht der Tiere zeichnet sich aber zusätzlich durch das Element des 'Sich-selber-zu-schade-Seins' aus, was andererseits eine gewisse Überlegenheit der Ara impliziert. Sie wissen, daß sie nicht in diesen Park gehören, daß sie "fremd" hier sind und drücken das mit "geziertem" Gehabe aus. Dieses "Sich-zieren" deutet aber gleichzeitig auf die Einsamkeit der Vögel hin, die zwar zum Vergnügen der Menschen hier "wie eine Parade" aufgereiht sind, aber aufgrund ihrer inneren Traurigkeit nur leblose Standbilder repräsentieren. Wie die Flamingos ziehen sich auch die Papageien in sich selbst zurück, und versuchen damit, der Sinnlosigkeit ihres Daseins zu entfliehen. Ihre Sehnsucht überspielen die Vögel nach außen mit "höhnischen" Gebärden den "duffenden" Tauben gegenüber, die

schon allein wegen ihrer langweiligen grauen Farbe für das Futter besser geeignet sind, als die farbenfrohen "kostbaren Schnäbel aus Jaspis und Jade" der Papageien. Im letzten Terzett manifestiert sich noch einmal die Verinnerlichung der Tiere, die "schläfern", also träumen. Nur manchmal, wie schon beim "Panther" "äugen" sie, "geht ein Bild hinein", das aber vermutlich auch hier im Innenraum der Vögel abstirbt. Ihre "Zerstreutheit" ist ein weiteres Zeichen für ihre Abgeschlossenheit von der sie umgebenden Realität, wobei der Konjunktiv "lögen" darauf hinweist, daß es ihnen nicht gelingt, sich über ihre eigene Situation hinwegzutäuschen. Das "Warten auf Zeugen" ihres elendigen Daseins wird für die Papageien zur letzten Möglichkeit, sich mit ihrer Lage in irgendeiner Form zu arrangieren, um möglicherweise doch einmal wieder in Freiheit leben zu können.

Auch in dem Gedicht "Die Insel" (NG I) thematisiert Rilke die Einsamkeit und wie so oft bemerken wir auch hier menschliche Attribute, die einem Gegenstand zugeschrieben werden. So hat die kleine Insel draußen in der Nordsee "die Augen zu" während "die Flut den Weg ins Watt verwischt". Die Bewohner der Insel "reden selten", Kommunikation erscheint nicht möglich. Alle Dinge der Außenwelt, "alles, was ihr Blick beschreibt", stellt sich als etwas "nicht auf sie Angewandtes" dar, "das ihre Einsamkeit noch übertreibt." Wie die Papageien sind diese Menschen auf ihre eigenen Erfahrungen (und somit Sehnsüchte) angewiesen, nur was sie innerlich berührt, hat Gültigkeit: "Nah ist nur Inneres; alles andere ist fern."

"Die Treppe der Orangerie" (NG I) in Versailles beschreibt noch einmal das Alleinsein, diesmal in der Metaphorik der erhabenen Treppe, die hier mit Königen verglichen wird, "die schließlich nur noch schreiten", wobei die majestätische Erhabenheit dieser Könige jedoch von einer gewissen Sinnlosigkeit gekennzeichnet ist, da sie sich "fast ohne Ziel" bewegen. Die in den Himmel gerichtete Treppe steigt nicht nur "allein zwischen den Balustraden", sie zeigt sich außerdem "in des Mantels Einsamkeit", was den Eindruck des Alleinseins noch unterstreicht.⁸ Auch in diesem Gedicht erkennt man deutlich eine Vermenschlichung der Objekte, was aber nicht unbedingt bedeuten muß, daß der Dichter selbst diese Einsamkeit gefühlt hat. Vielmehr gelingt es Rilke immer wieder, gewisse natürliche Seelenzustände an Dingen (im weitesten Sinne) deutlich zu machen, wobei er sich legitimerweise 'menschlichen' Vokabulars bedient.⁹

Anmerkungen

¹ Rainer Maria Rilke, *Neue Gedichte* (Leipzig: Insel, 1930) Im folgenden werden die aufgeführten Gedichte nach dieser Ausgabe unter dem Kürzel NG,I bzw. NG,II zitiert.

² Diese Feststellung scheint insofern bemerkenswert, als damit nicht nur dem oben zitierten Blume widersprochen wird, sondern gleichzeitig Rilkes eigene Gedanken zu dieser Problematik noch einmal in Worte gefaßt werden: "Wenn ich dazu gelangen könnte, einen Baum so auszudrücken, daß ich nur noch ihn sprechen ließe und ich selbst ganz ausgeschaltet wäre, dann hätte ich erreicht, was ich will." Zitiert nach Rohner, 174.

³ In einer ausführlichen Abhandlung über das Dinggedicht erkennt K. Oppert in dieser Gedichtform eine "enge Verwandtschaft zur bildenden Kunst", wobei sie "etwas von der Haltung des Malers und Plastikers zur Voraussetzung [hat]" (754). Neben der Beschreibung hält Oppert außerdem die Deutung für das wesentliche Merkmal der Dinggedichte (768).

⁴ Hier wiederholt sich die bereits im "Liebeslied" verwendete Motivik des 'Eins-Seins': "Doch alles, was uns anrührt, dich und mich, nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich, der aus zwei Seiten eine Stimme zieht" (NG, I)

⁵ Die Verwendung und Bedeutung der "als ob" Figuren in der Lyrik Rilkes ist von Krummacker genau untersucht worden. Bei der "Gazelle" setzt die Figur an o.g. Stelle ein "und befördert eine erneute und noch weiter reichende Verschiebung der konkreten Erscheinung ins Uneigentliche" (205).

⁶ Über den "Panther" liegen bereits unzählige Interpretationen vor, so daß es hier nicht sinnvoll erscheint, diese noch einmal zu wiederholen. Hoffnungslosigkeit einerseits ("müde und betäubt") und die trotzdem vorhandene potentielle Kraft des Tieres andererseits ("ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte"), bilden zusammen mit der Sehnsucht nach Freiheit die Hauptstrukturen dieses Gedichtes. Durch die vorhandenen Stäbe wird dem Tier jede Erkenntnis der Welt verwehrt. Auch hier dient die Augenmetapher, der "Blick" dazu, das Verhältnis zur Außenwelt zu charakterisieren: "Dann geht ein Bild hinein, geht durch die Glieder angespannte Stille - und hört im Herzen auf zu sein." (NGI)

⁷ Was Böckmann für den "Panther" beansprucht, gilt auch für die Flamingos: "Das Tier wird nicht vermenschlicht, aber im Anschauen seiner Bewegungen zeigt sich das ihm zugehörige Innere Innen und Außen lassen sich auch beim Tier nicht auseinanderlegen, so wenig wie sich die Teilhabe des Menschen am Dasein ausklammern läßt" (340).

⁸ Interessanterweise sieht Bradley in den Vokabeln "Einsamkeit" und "allein" nicht eine bestimmte Seelenverfassung, "sondern eine in sich geschlossene Einheit, d.h. eine Beschaffenheit, die in keiner Weise der Ergänzung bedarf." Diese recht positive Interpre-

tation ist jedoch mit dem "ziellosten Schreiten", also dem fast schon nutzlosen Gehen nicht in Einklang zu bringen (125).

⁹ Das von K.H. Fingerhut gezogene Resümee über die Tiergedichte unterstreicht dieses Ergebnis: "Die Gestaltung des Tier-Seins in den "Neuen Gedichten" ist also letztlich nicht das Erfassen und Erschauen des "Wesens" eines bestimmten Tieres jenseits wissenschaftlicher Beschreibbarkeit; es ist vor allem Bespiegelung und Verklärung des menschlichen Innern in dem Medium des angeschauten Naturgegenstandes" (169).

Literaturverzeichnis

- Blume, Bernhard. "Ding und Ich in Rilkes Neuen Gedichten." *Modern Language Notes* 67 (1952): 217-224.
- Böckmann, Paul. "Der Strukturwandel der modernen Lyrik in Rilkes 'Neuen Gedichten'." *Wirkendes Wort* 12 (1962): 336-354.
- Bollnow, Otto Friedrich. *Rilke*. Stuttgart: Kohlhammer, 1956.
- Bradley, Brigitte L. *R. M. Rilkes Neue Gedichte. Ihr zyklisches Gefüge*. Bern: Francke, 1967.
- Fingerhut, Karl-Heinz. *Das Kreatürliche im Werke Rainer Maria Rilkes. Untersuchungen zur Figur des Tieres*. Bonn: H. Bouvier u. Co., 1970.
- Krummacker, Hans-Henrik. *Das <Als Ob> in der Lyrik. Erscheinungsformen und Wandlungen einer Sprachfigur der Metaphorik von der Romantik bis zu Rilke*. Köln: Böhlau, 1965.
- McGlashan, L. "Rilkes Neue Gedichte." *German Life and Letters* 12 (1958/59): 81-101.
- Oppert, K. "Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke." *Deutsche Vierteljahresschrift* 4 (1926): 747-783.
- Rehm, Walter. *Orpheus. Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis, Hölderlin und Rilke*. Düsseldorf: Schwann, 1850.
- Rilke, Rainer Maria. *Neue Gedichte*. Leipzig: Insel, 1930.
- . *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*. Leipzig: Insel, 1930.
- . *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*. Leipzig: Insel, 1930.
- Rohner, Wolfgang. "Zu einem Gedicht Rainer Maria Rilkes (Der Panther)." *Trivium* 4 (1946): 170-181.
- Uyttersprot, H. "Rainer Maria Rilke: Die Gazelle." *Der Deutschunterricht* 14 (1962): 20-29.

Die Einlösung subversiven Wirkungspotentials: Die Theaterskandale um Arthur Schnitzlers *Professor Bernhardi* und Rolf Hochhuths *Stellvertreter*.

Peter Blicke

Dieser Essay untersucht und vergleicht anhand der Rezeption von Arthur Schnitzlers *Professor Bernhardi* (1912) und Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter* (1963) Theaterskandale aus verschiedenen Epochen der europäischen Geschichte. Er stellt diese beiden Stücke mit subversivem Wirkungspotential in Beziehung zu deren jeweiligem geschichtlichen und politischen Kontext und zeichnet die Dynamik nach, die das subversive Potential der Dramen zu Handlungen in der "wirklichen Welt" werden ließ. Dieser Essay zeigt, daß die politischen Skandale¹ um die Theaterstücke dann auftreten, wenn die in den Dramen angegriffenen Autoritätsstrukturen (die k.u.k.--Monarchie und die katholische Kirche) sich bereits in einer ihre jeweilige Existenz bedrohenden Lage befinden und selbst bereits zu theatralischen Selbstdarstellungen neigen.

In anderen Worten, dieser Essay will nicht so sehr zeigen, wodurch der Inhalt dieser beiden Stücke sich als subversiv auszeichnet; er will zeigen, welche Voraussetzungen in der Rezeption gegeben waren, damit das subversive Potential in den beiden Stücken in politischen Skandalen eingelöst werden konnte. Es soll nicht die transgressive Energie in den Texten aufgezeigt werden, sondern das, was die Leser und Zuschauer dieser beiden Theaterstücke in ablehnender oder zustimmender Weise empfänglich machte für diese transgressive Energie. Denn, wie M. Keith Booker zurecht schreibt: "It is important to keep in mind . . . that in cases of literary transgression, much of the transgressive energy must come from the reader" (15).

Ein Skandal wird ausgelöst durch die Übertretung gesellschaftlicher Werte und Normen und eingelöst durch eine Öffentlichkeit, die diese Werte und Normen für sich selbst als verbindlich anerkennt und sie deshalb auch von zum Beispiel politischen Amtsträgern oder

Theaterintendanten fordert.² Man kann von einer Art kollektiven Gewissens reden, wie Logue (258) und Markovits und Silverstein (2-4,8) das tun, einer Art kollektiven Gewissens, das die Grundlage für das bildet, was als skandalöses Verhalten angesehen wird. Doch in der genaueren Bestimmung eines kollektiven Gewissens liegen die Schwierigkeiten einer Definition von Skandal. Es sind internalisierte Werte, die unter anderem kulturell und historisch bedingt sind.³ Logue meint zurecht angesichts des suggestiven, doch schwer bestimmbaren Begriffes des kollektiven Gewissens: "Who would want to be forced to operationalize a definition of that?" (258) Und dennoch ist ein Verständnis eines Skandales ohne die Basis gesellschaftlicher Werte und Normen undenkbar. So müssen wir uns mit einer Arbeitsdefinition begnügen, die zwar die Komplexität des Begriffes "kollektives Gewissen" anerkennt, den Begriff jedoch mit einschließt. Ein Skandal soll hier verstanden werden als ein Phänomen einer öffentlichen Rezeption, in der sich Transgressionen gegen ein kollektives Gewissen manifestieren.

Im Wirkungspotential eines Theaterstückes liegt, wie wir sehen werden, die transgressive Energie für einen Theaterskandal, die dann in der Aufführung oder auch schon in der geplanten Aufführung "aktualisiert wird" (Iser 7). Diese Aktualisierung des Wirkungspotentials hängt von zahlreichen Varianten, nicht zuletzt der Historizität der Zuschauer, ab.⁴ Beim Skandal geht es also nicht so sehr um den Text selbst, sondern um dessen Wirkung, oder dessen befürchtete Wirkung.

Zunächst wollen wir die Begebenheiten betrachten, die 1912 und 1913 zum Skandal um die geplante Wiener Uraufführung von Arthur Schnitzlers *Professor Bernhardi* führten und die für kurze Zeit aufgrund eines Aufführungsverbotes hohe politische Resonanzen, bis hin zu einer Interpellation im Reichsrat, hatten.

Im September 1912 legt Arthur Schnitzler seine im Juni desselben Jahres nach mehr als zehnjähriger Arbeit (Liptzin 348,354; Schnitzler 37-334) fertiggestellte "Komödie" *Professor Bernhardi* dem Direktor des Deutschen Volkstheaters in Wien, Adolf Weisse, vor. Dieser nimmt das Stück begeistert an und setzt den Uraufführungstermin für Anfang Dezember 1912 fest (Wagner 256).⁵ Wie in der österreichisch-ungarischen Monarchie üblich, muß das Bühnenstück jedoch vor der Uraufführung

über die lokale Polizeidirektion an die zuständige Statthalterei eingereicht und von dieser begutachtet und genehmigt werden. Die Wiener Polizeidirektion stellt in ihrem Bericht, den sie, auch dies wie üblich, mit dem Schauspiel an die Statthalterei weiterreicht, fest, daß "die Handlung tief in den Widerstreit der kirchlich-politischen Anschauung der Gegenwart" eingreife (Schnabel 360).⁶ Außerdem beanstandet die Polizeidirektion die Figur des ins Unrecht gesetzten Priesters (371). Die Vermutung, so die Polizeidirektion weiter, sei nicht unbegründet, daß "die öffentliche Aufführung auch im Zuschauerraume Gegensätze auslösen würde, die mit der öffentlichen Ordnung nicht zu vereinbaren wären" (360).

Nachdem die Statthalterei diesen Bericht zusammen mit dem Stück von der Polizeidirektion erhalten hat, bittet sie, auch das wie üblich, den niederösterreichischen Zensurbeirat um ein Gutachten. Von den drei Beiratsmitgliedern ist nur eines dafür, *Professor Bernhardi* zuzulassen. Interessanterweise spricht sich dieses--der Schriftsteller Dr. Karl Glossy--für die Genehmigung aus, weil man im Falle eines Aufführungsverbotes das Hereinbrechen einer Pressekampagne im In- und Ausland und damit eine ungewollte Popularisierung der Buchausgabe befürchten müsse (361). Doch sowohl Dr. Glossy als auch die anderen beiden Zensurbeiräte haben Bedenken gegen den direkten Bezug zur Gegenwart, der sich im k.u.k.-Kürzel und in der Erwähnung "Seiner Majestät" und des Staates "Österreich" zeige: sie fürchten, daß "die Aufführung dieses Stückes zu demonstrativen und erregten öffentlichen Diskussionen führen" würde (361).⁷ Am 25. Oktober 1912 untersagt deshalb die Statthalterei die Aufführung des *Professor Bernhardi*.

Die Zeitungen veröffentlichen das Verbot sofort und weisen darauf hin, daß dieses Verbot--unüblicherweise--ohne Angabe von Gründen bekanntgegeben wurde. Außerdem übernimmt die Presse von offiziellen Blättern die Information, daß die Figur des ins Unrecht gesetzten Priesters ausschlaggebend für das Verbot war (371). Werner Wilhelm Schnabel, der den Zensurprozeß des *Professor Bernhardi* in seinem 1984 veröffentlichten Aufsatz "*Professor Bernhardi* und die Wiener Zensur" mit bewundernswerter Akribie erforschte, schreibt dazu, daß dieser Vorwurf zwar von der Polizeidirektion ursprünglich gemacht worden sei,

"in Wirklichkeit aber für den endgültigen Entscheid keine Rolle mehr gespielt" habe (362).

Sobald das Deutsche Volkstheater in Wien von dem Aufführungsverbot erfährt, legt die Direktion Rekurs ans Innenministerium ein. Außerdem bringen siebzehn sozialdemokratische Abgeordnete am 29. Oktober eine Interpellation ein, die die Aufhebung des Verbotes fordert. Doch sowohl der Rekurs als auch die Interpellation der sozialdemokratischen Abgeordneten versinken zunächst in den verschlungenen Wegen der Wiener Bürokratie.⁸ Währenddessen bemüht sich in Berlin das Kleine Theater (Unter den Linden) um die Aufführungsgenehmigung. Dem dortigen Polizeipräsidenten teilt die Statthalterei Wien in kollegialer Unterstützung "interbürokratisch" mit, daß "tendenziöse und entstellende Schilderungen hierländischer [also österreichischer] Verhältnisse" (zitiert bei Schnabel 362) die Aufführung verböten.

Da sich das Aufführungsverbot ausschließlich, wie der Name besagt, auf Aufführungen erstreckt, erfolgt zwischenzeitlich in Wien die Buchveröffentlichung des *Professor Bernhardi*, und zwar ohne Zwischenfälle. Entweder besitzt das Stück selbst also doch nicht den subversiven Stoff, den die Zensur fürchtet, oder dieser wird beim einsamen Lesen nicht aktualisiert, oder, die dritte, und wohl wahrscheinlichste Möglichkeit wird von Wilhelm von Wymetal unbarmherzig formuliert: ein Bühnenstück, schreibt er in bezug auf das Wien von 1912, sei gefährlicher als zwei Dutzend Broschüren, denn ein Buch, "und schon gar ein Theaterstück, liest der richtige *homo Austriacus* nicht, und so ist Österreich wieder einmal gerettet worden" (Wymetal 31-32).

Am 25. Januar 1913, also nach einem Vierteljahr, wird der Rekurs abgelehnt und das Aufführungsverbot der Statthalterei endgültig bestätigt. Der sozialdemokratischen Interpellation schenkt man keine weitere Beachtung (Schnabel 364).

Die Uraufführung, ja inzwischen bereits die fünfzigste Aufführung des *Professor Bernhardi*, hat zu diesem Zeitpunkt bereits in Berlin stattgefunden. Dort verzichtete der Zensor schließlich auf jeglichen Änderungswunsch.

Im Falle von Rolf Hochhuths *Stellvertreter* gab es ein halbes Jahrhundert später in Berlin keine Frage, ob das Stück aufgeführt werden dürfe oder nicht. (Das heißt, eigentlich hatte es ja fünfzig Jahre zuvor auch nur in Wien, nicht aber in Berlin Bedenken der Zensur gegen den *Professor Bernhardi* gegeben.) Das "christliche Trauerspiel"--diese ironische Gattungsbezeichnung gibt der Verfasser dem *Stellvertreter* im Untertitel mit auf den Weg--wurde am 20. Februar 1963 von Erwin Piscator an der Freien Volksbühne Westberlin uraufgeführt. Der Erstling des damals einunddreißigjährigen Hochhuth entwickelte sich innerhalb von wenigen Jahren zu dem wohl umstrittensten Drama deutscher Sprache in diesem Jahrhundert.

Um was sich die *Stellvertreter*-Debatten beinahe ausschließlich drehten: Rolf Hochhuth läßt im *Stellvertreter* nicht nur die Person Papst Pius XII. auf der Bühne darstellen, sondern er zeigt auch, daß Papst Pius XII. von den Vernichtungslagern auf den deutschen und von Deutschland besetzten Gebieten wußte, daß ihm der Mord an Millionen von Juden und Tausenden von Katholiken in den Konzentrationslagern nicht unbekannt war und daß er nur aus politischen Berechnungen nicht öffentlich dagegen Protest einlegte. Die historischen Dokumente liegen heute, gut dreißig Jahre nach der Uraufführung des *Stellvertreters*, auch dank des Skandals um dieses Stück, in jedermann zugänglicher Form vor.⁹ Es besteht kein Zweifel: Papst Pius XII. wußte von den Vorgängen in Auschwitz, Treblinka, Belzec, Mauthausen, und er ließ sich trotz Drängens einiger Berater nicht zu einem öffentlichen Protest überreden. Es darf gemutmaßt werden, daß es eher politische Gründe--vor allem die bedenkliche Ausbreitung des Kommunismus--und nicht moralisch-religiöse waren, die den Papst bewegten, sich nicht öffentlich gegen Deutschland zu äußern.¹⁰

Ein Protest gegen die Deportation und Vernichtung der Juden hätte mit ziemlicher Sicherheit Wirkung gezeigt. Welche genau, läßt sich nicht einmal vermuten. Doch Susan Sontag schreibt zurecht: "When the German Catholic Church strongly opposed Hitler's euthanasia program for the elderly and incurably ill Aryans--the trial run for the Final Solution of the Jewish Problem--it was stopped" (123).¹¹ Und der damalige deutsche Gestapochef in Rom, Kappler, beeilte sich, zwei Juden aus dem

Deportationszug, der bereits abgefahren war, wieder freizugeben, als Pius XII. inoffiziell darum bat (Hochhuth 76).

Daß Papst Pius XII. nur eine Randfigur des Stückes ist und daß die zwei Hauptfiguren der protestantische Widerstandskämpfer Kurt Gerstein und der katholische Minutant Riccardo Fontana sind, die beide durch persönliche Entscheidungen gegen das Unrecht, das sie nicht zu übersehen vermögen, auf ihre Weise kämpfen, soll hier, wo es um den Skandal geht, den dieses Stückes auslöste, ebenso nur am Rande bemerkt werden, wie es auch seinerzeit bei den Diskussionen, Debatten und Demonstrationen geschehen ist.¹²

Die Uraufführung des *Stellvertreters* an der Freien Volksbühne ging, wenn man es rückblickend betrachtet, überraschend ruhig vor sich. Die Berichte reichen von "überraschend gesittet" ("Hochhuth") über die Erwähnung von "zaghaftem Buh-Gebrumm und wenigen einsamen Pfiffen" ("Hochhuth") zu "a scattering of boos and a crescendo of applause" ("The Pope"). Jan Berg berichtet ausführlicher: "Bei der Uraufführung des *Stellvertreters* applaudiert das Publikum trotz Applausverbot dennoch. Piscator schickt daraufhin den Autor an die Rampe und folgt schließlich selbst" (204). Zur ruhigen Uraufführungsrezeption trug auch Erwin Piscator bei, der das Stück, das bestimmt der Kürzung für eine Aufführung bedarf, auf seine Art kürzte. Nicht nur strich er einige Figuren, wie den Professor Hirt, den Schädelssammler, oder Eichmann vollständig, kürzte die Figur des teuflischen Doktors stark, Piscator milderte auch die verbalen Angriffe auf Pius XII.¹³ Dennoch hatte das Stück bereits in der folgenden Woche eine Rezension im *Spiegel* und wurde schnell bekannt, und zwar nicht primär als ein Bühnenstück, sondern als Auslöser der *Stellvertreter*-Debatte, die sofort mit Vehemenz geführt wurde. Jede Zeitung, jede Person von Rang und Namen nahm Stellung zur im Stück dargestellten Figur Papst Pius XII. und zu dessen Haltung. Seine Darstellung auf der Bühne verletzte bereits einige--obwohl uns eine positive Darstellung des Papstes sicherlich wenig Stoff für Diskussionen geliefert hätte--, doch die Kritik an seinem Verhalten verletzte viele, zumeist Katholiken. Bis in den Bundestag gelangte die Auseinandersetzung. Achtzehn Abgeordnete der CDU und CSU reichten eine Kleine Anfrage betreffend Papst Pius XII. ein: "Muß es

die Freunde unseres Volkes nicht befremden, wenn gerade von deutscher Seite in Papst Pius XII. eine Persönlichkeit angegriffen wird, die nicht nur den Juden während der Verfolgung durch das Naziregime tatkräftig geholfen, sondern auch während der gesamten Zeit ihres Wirkens dem deutschen Volk besonders nahegestanden hat?" (zitiert nach der Abbildung in Hoffmeister 58)

Wie hohe Wellen das Stück 1963 schlug, zeigt nicht nur die Anfrage im Bundestag, sondern läßt sich auch daran erkennen, daß der Kardinal Montini kurz vor seiner Wahl zum Papst (Paul VI.) öffentlich Stellung nahm in der *Stellvertreter*-Debatte. Rolf Hochhuth sah sich plötzlich in der glücklichen Lage, dem Papst sein Stück erklären zu dürfen: "Da seine Heiligkeit, Papst Paul VI., die kurz vor seiner Wahl verfaßte Stellungsnahme zum "Stellvertreter" jetzt veröffentlicht hat, sehe ich mich leider genötigt, aus dem Anhang meines Stückes jene Sätze zu zitieren, die seine Rolle als Unterstaatssekretär [also die Rolle Montinis] bei der Deportation der Juden aus Rom betreffen" (Hochhuth 75). (Montini hatte 1943 vor Papst Pius XII. die Meinung vertreten, eine öffentliche Stellungsnahme des Vatikans würde nur eine Beschleunigung der Abtransporte von Juden bewirken.)

Über den weiteren Verlauf der Berliner Inszenierung gibt es widersprüchliche Berichte. Berg weiß von dem "in Berlin ausgebliebenen Skandal" (205). Eine andere Quelle jedoch berichtet, daß die tonangebenden klerikalen Kräfte der Bundesrepublik eine regelrechte Kampagne gegen das Stück geführt hätten und Piscator seine Inszenierung "aus technischen Gründen" vom Westberliner Spielplan absetzen mußte (Berger 651).

Es gab selbstverständlich auch Katholiken, die sich für das Stück aussprachen, zum Beispiel der Wiener Historiker und Professor an der Universität Wien, Friedrich Heer, der anmerkte, die Wahrheit komme immer zum "psychologisch falschen Moment" (zitiert bei Raddatz 119). Doch Heer ist die Ausnahme. Die katholische Kirche stellte sich beinahe geschlossen gegen das Stück. Die einen kirchlichen Quellen sagten, Hochhuth sei ein Geschichtsfälscher, Hochhuth sei ein Lügner, der Vatikan habe protestiert; die anderen versicherten, der Vatikan habe gar nicht protestieren können, Hitler hätte sich sonst an ihm, an seinen

Klöstern und damit auch an den in den Klöstern versteckten Juden vergriffen. Hier wird jedes Mal der Fall der Nonne Edith Stein in Holland angeführt. Sogar die deutsch-jüdische, inzwischen zum katholischen Glauben übergetretene Nonne Edith Stein war mit anderen in holländischen Klöstern versteckten Juden von den Nazis 1942 deportiert worden, nachdem kaum eine Woche zuvor die holländischen Bischöfe mutig und ohne Rückendeckung vom Papst sich öffentlich gegen Hitler ausgesprochen hatten ("Pius"). Da sich die verschiedensten Sprecher der katholischen Kirche also nicht einigen konnte und ungeschickterweise das Stück mit sich diametral entgegengesetzten Argumenten angriffen (die einen versichernd, Pius XII. habe protestiert, die anderen, er habe gar nicht protestieren können), schadeten diese Angriffe dem Stück in keiner Weise, sondern verhalfen ihm stattdessen zu einer ungeahnten Popularität.

Bei *Stellvertreter*-Aufführungen in gut einem Dutzend Länder kam es in den nächsten zwölf Monaten überall zu Aufruhren. In Basel protestierten Bürger gegen die Aufführung auf ihrer Bühne mit Straßendemonstrationen, die den Verkehr in der Innenstadt stundenlang lahmlegten (Hemmerich 70-71). Zur Sicherung der Premiere standen 200 Polizisten bereit. In jeder folgenden Aufführung gab es in Basel weitere Störungen, sodaß sich die Intendanz nach siebzehn Aufführungen veranlaßt sah, das Stück aus dem Repertoire zu nehmen (Melchinger 12). Den Skandal in Paris faßt Taeni unter Bezug auf einen Bericht im *Spiegel* folgendermaßen zusammen: "Das Wutgeschrei ("Unverschämtheit", "gemeine Lüge", "dreckiges Schwein") schwoll an, . . . Stinkbomben fielen, Tomaten flogen, faule Eier klatschten, im Vestibül trampelten und johlten Demonstranten. Sie trampelten im Parkett und johlten auf der Bühne, und es nützte auch nichts, daß der Theaterpapst mit segnender Geste an die Rampe trat und sein Publikum beschwor: 'Ich bitte Sie, ich übe doch hier nur mein Handwerk aus'" (Taeni 116). In New York schickte die Polizei hundert, teilweise berittene Polizisten auf die Broadway, um Demonstranten unter Kontrolle zu halten (Melchinger 17). Außerdem marschierten Mitglieder der New Yorker Nazi-Partei in SA-Uniformen vor dem Theater auf (Taeni 116).

In Deutschland wurde das Stück als nächstes in Frankfurt inszeniert. Da blieb der große Skandal um die Aufführung ebenso aus wie schon bei

der Uraufführung in Berlin. Südlich der Mainlinie, in den überwiegend katholischen Bundesländern Deutschlands und in Österreich also, wurde das Stück in diesen ersten, den hitzigsten Monaten nach der Uraufführung allerdings nicht inszeniert.

Das Schauspiel ist von der Welt durch einen Rahmen--Anfang, Ende, Bühne, Vorhang--getrennt, wie das Spiel des Kindes (vgl. Gadamer 104) von der sogenannten "wirklichen" Welt der Erwachsenen. Im Skandal und Verbot um die "Komödie" *Professor Bernhardt* sehen wir, daß diese Trennung--so wenigstens fürchteten die Zensoren--durch den zu direkten Bezug zur politischen Gegenwart durchbrochen würde. Dies konnte 1912 in der Hauptstadt eines auf dem Balkan ohnehin in Anfechtung stehenden, kleiner werdenden, heterogenen, teilweise senilen Reiches nicht toleriert werden, denn schon die bloße Erwähnung des k.u.k.-Kürzels dürfte auf die Unabhängigkeitsbestrebungen der nicht-österreichischen Teile des Vielvölkerstaates hingewiesen haben. Somit kam es also zu dem auch von Schnitzler durchaus erwarteten Einschreiten der Zensur (Schnabel 358),¹⁴ was wiederum durch die Theaterintendanz und durch die sozialdemokratischen Abgeordneten im Reichsrat, durch Gruppen also, die den in der Zensur verletzen bürgerlich-demokratischen Werten nahestanden und die Zugang zu einer Öffentlichkeit hatten, zu einem Skandal führte.

Im Skandal um Rolf Hochhuths *Stellvertreter* geht es nicht mehr um eine Aufführungsgenehmigung. Fünfzig Jahre nach der Wiener Zensur des *Professor Bernhardt* gibt es weder Kaiser noch Zensurbeamten. Nachdem das Stück in Erwin Piscator einen Intendanten gefunden hat, der den *Stellvertreter* inszenieren will, läuft alles bis zur Uraufführung ohne äußere Komplikationen ab. Was Hochhuth dann jedoch, wie erwähnt, schon bald vorgeworfen wird, ist, daß er den Papst auf der Bühne darstellt, daß er den Papst öffentlich kritisiert, daß er ihn verzeichnet, ihn beinahe zur Karrikatur verzerrt (Jäggi 12). Es bringt die Demonstrierenden weiterhin gegen Hochhuth auf, daß dieser fest behauptet, seine Darstellung des Papstes sei bis in die Details der wirklichen Persönlichkeit nachgezeichnet (Jäggi 12). Alles sei "tatsächliche, dokumentierbare geschichtliche Realität" (Melchinger 17). Hier wird also der eigentliche Vatikan als Schauspiel bloßgestellt, als Schauspiel, an dessen

Konventionen man glauben muß, damit man es nicht nur als Vorstellung sieht. Die Rolle des Papstes in diesem vatikanischen Schauspiel: ein Mensch, der mehr ist als ein Mensch und der Vatikan die anerkannte Bühne. Hochhuths *Stellvertreter* entzieht der Rolle des Papstes die Glaubwürdigkeit, subvertiert ihre Wirkung auf die Gläubigen durch eine respektlose, teilweise bestimmt auch karrierende Darstellung. Hochhuth stellt auf der Bühne den Menschen hinter der Rolle und Institution dar. Die Transgression anerkannter Werte entsteht daraus, daß das Theater weltlicher ist, als ein Teil der Welt es wahrhaben will.

Wir sollten bei all dem auch nicht vergessen, daß 1963 sich die katholische Kirche selbst in einer Erneuerungsphase befindet, die die Stellungnahmen des 2. Vatikanischen Konzils (dort vor allem die neue Konstitution über die Kirche [1964]) notwendig machen. Erst mit dem 2. Vatikanischen Konzil ändert sich die offizielle Position der katholischen Kirche gegenüber anderen Religionen grundlegend. Vor dem 2. Vatikanischen Konzil verstand sich die katholische Kirche als einzige Kirche Christi und deshalb--extra ecclesiam nulla salus--als für alle Menschen heilsnotwendig (alleinseligmachend). Nur durch den Beitritt zur katholischen Kirche konnte der Weg zum Heil gefunden werden. Das 2. Vatikanische Konzil schwächt diese extreme Position erheblich ab. Es betont den Ökumenismus, d.h. die Einheit der Kirche Christi und die ergänzende Funktion anderer christlicher Kirchen. Und auch nichtchristlichen Religionen wird zugestanden, daß sie ein möglicher Heilsweg sein können. Dieser 2. Vatikanische Konzil nahm manche Spannungen aus Beziehungen der katholischen Kirche zu anderen Religionen, sodaß Rabbi A. James Rudin vom American Jewish Committee 1986 unter dem Titel "Catholics and Jews Together" schreiben konnte: "There have been more positive encounters since 1965 than in the first 1900 years of the Church" (zitiert bei Weisbrod 190). Die Tatsache, daß diese neue Selbstdefinition der katholischen Kirche innerhalb weniger Jahre nach den Skandalen um Rolf Hochhuths *Stellvertreter* erfolgte, weist--wenn wir nicht so weit gehen wollen, Hochhuths Drama auch für diese Neudefinition der katholischen Kirche mitverantwortlich zu sehen--darauf hin, daß der Vatikan sich auch 1963 bereits in einer gespannten

Situation in bezug auf seine Position anderen Religionen gegenüber befand.

Im Falle des *Professor Bernhardt*, wenn wir vergleichend zurückdenken, sahen wir, daß das zu deutlich erkennbare Bild der gegenwärtigen Welt zur Zensur des Stückes führte, wenigstens in Wien, wo schon die geplante Darstellung allein eine Bedrohung bedeutete. Wir erinnern uns, es ging u.a. um das k.u.k.-Kürzel und die Erwähnung "Seiner Majestät" und des Staates "Österreich"; all dies sind--dem Vatikan und dem Papst in dieser Hinsicht vergleichbar--emblematische oder direkte Repräsentationen einer Autoritätsstruktur. Und auch die k.u.k.-Monarchie--man denke nur an den 1912 recht senilen Kaiser Franz Joseph I., an die innenpolitischen Spannungen mit den nationalistischen Unabhängigkeitsströmungen in Ungarn und die bedrohliche Situation auf dem Balkan--war zu diesem Zeitpunkt nur noch das überzeugt gespielte Abbild eines früheren, mächtigeren Selbst.¹⁵ Dieses frühere, mächtigere Selbst wird jedoch--so gut wie möglich--nach wie vor inzeniert, mit der auch zensierenden Bürokratie als Intendanz.

In Berlin fehlte dann dieser direkte Bezug zur Gegenwart; und das im *Professor Bernhardt* wiedergegebene Bild der k.u.k.-Gegenwart war nicht mehr gefährlich. Ebenso hatte dann die Wiener Erstaufführung des *Professor Bernhardt*, die nur zwei Monate nach dem Zusammenbruch der Monarchie im Dezember 1918 am Deutschen Volkstheater stattfand (Rey 87), diesen direkten Bezug zur Gegenwart nicht mehr. 1912 und 1913 waren Unruhen befürchtet worden. Und durch das Aufführungsverbot war es tatsächlich zu politischen Unruhen gekommen. Jetzt, nach dem Fall der Monarchie, gab es keinerlei Unruhen. Das Stück wurde ohne weiteres von der Polizei und von den zwei Beiratsgremien genehmigt. In der Genehmigungsbegründung stellt derselbe Dr. Karl Glossy, der sich 1912 für eine Zulassung des Stückes ausgesprochen hatte (vgl. Teil II) fest, daß das bisherige Verbot gerechtfertigt gewesen sei, weil es eine Gesellschaft darstelle, "die sich durch Gesinnungslosigkeit, Streberei, Heuchelei und Idiotismus kennzeichne und deren Vertreter in ihrer modernen Skrupellosigkeit vor keiner Korruption zurückschrecke [sic]" (nach: Glossy 223). Inzwischen habe eine solche Darstellung aber an Aktualität verloren. Innerhalb von sechs Jahren hatte sich die Gegenwart verloren,

deren Darstellung auf der Bühne von den Zensoren gefürchtet worden war. K.u.k. und "Seine Majestät" brachten 1918 bei Theaterzuschauern ganz andere Assoziationen mit sich als 1912. Und so bekam *Professor Bernhardt* 1918 von der linken Presse, die sich 1912 mit dem Stück identifiziert hatte, nur noch unbegeisterte Kritiken. Jetzt war das Stück zu zahm. Béla Balázs rezensiert eine Aufführung 1930 folgendermaßen: Dieses Werk "besteht von vorn bis hinten aus lauter Doktrinen, Sentenzen und 'Wahrheiten', also aus dem Vergänglichsten, was es gibt. . . . Es gab eine Zeit, wo der resignierte Pessimismus eines Professor Bernhardt revolutionär wirken konnte. Diese Zeit ist längst vorbei" (Balázs 257-258).

Diese Rezension von 1930 zeigt, daß die Aktualisierung des subversiven Wirkungspotentials im Fall des *Professor Bernhardt* von einem möglichen direkten Bezug zur im Stück wiedergegebenen Gegenwart, also von der Historizität des Zuschauers, abhängt. Wo 1912 die Wiedergabe der Gegenwart noch subversives Potential hatte, ist sie 1918 bereits zu einem historischen Bild geworden.

Im Skandal um den *Professor Bernhardt* ließ die befürchtete antihierarchische Wirkung des Stückes, die sich aus der Darstellung der (theatralischen) politischen Gegenwart ergab, die Wiener Zensur einschreiten und das Stück mit einem Aufführungsverbot belegen. Im Skandal um Hochhuths *Stellvertreter* verletzte die Darstellung der Weltlichkeit des Papstes die von Katholiken anerkannten Werte und Normen. So überschreitet in Theaterskandalen durch die kollektive Einlösung oder durch die befürchtete kollektive Einlösung der transgressiven Energie des Theaterstückes die Wirkung des Theaters die Grenzen, die die Bühne von der Gesellschaft außerhalb des Theaters trennt. Grenzen zwischen Welt und Theater, zwischen Darstellern und Dargestellten werden überschritten, wenn wie in Paris Protestierende aus den Logen auf die Bühne springen und die Darsteller bedrohen. Hier wird gegen die Macht, die das Theater über die Welt außerhalb des Theaters besitzt, gekämpft. Im Theaterskandal werden Transgressionen gegen eine Art kollektiven Gewissens sichtbar. Der Skandal ist die Externalisierung einer Moralität. Er wird selbst zu einer Art drittem Theater, wird zu einem Moralitätsstück, das sich zwischen die Welt des Theaters--in unseren Fällen Schnitzlers *Professor Bernhardt* und Hochhuths *Der Stellvertreter*--

und das Theater der Welt--in unseren Fällen die k.u.k.-Monarchie und den Vatikan--schiebt.

Es geht bei politisch situierten Theaterskandalen, und mit solchen haben wir es sowohl im Fall des *Professor Bernhardi* als auch im Fall des *Stellvertreters* zu tun, immer um Transgressionen gegen Autoritätsstrukturen. Skandale besitzen keine so deutlich definier-, plan- und berechenbaren Ränder wie zum Beispiel der auch von transgressiver Energie getriebene Karneval,¹⁶ der sich in der Regel in den zeitlichen Rahmen des verlängerten Wochenendes vor dem Aschermittwoch einpaßt. Und eben weil Theaterskandale keine deutlich definier-, plan- und berechenbaren Ränder haben, wehren sich--im Gegensatz zum Karneval--die herausgeforderten Autoritätsstrukturen und bestätigen damit, daß sie sich bedroht oder zumindest getroffen fühlen. Diesem Sichwehren der Betroffenen verdanken Theaterskandale die Aktualisierung ihrer transgressiven Energie. Es ist deshalb folgerichtig, daß sowohl im Fall des *Professor Bernhardi* als auch im Fall des *Stellvertreters* Angriffe auf Institutionen, die sich in bezug auf ihre politische Stabilität in schwächer werdenden Situationen befanden, nämlich die k.u.k.-Monarchie 1912 und der Vatikan 1963, die Skandale aus-, bzw. einlösten.

Aus zwei Fällen zu verallgemeinern, wäre unvorsichtig. Doch in diesen beiden politisch situierten Theaterskandalen finden wir, daß die Aktualisierung subversiven Wirkungspotentials in einem Theaterstück mit bedingt wird von der bereits bedrohten politischen Position der angegriffenen Autoritätsstruktur. In unserem Fall waren dies die k.u.k.-Monarchie 1912 und die katholische Kirche 1963, die beide zu jenen Zeitpunkten selbst zu theatralischen Selbstdarstellungen neigten und sich somit von Darstellungen auf den Bühnen der eigentlichen Theater besonders bedroht fühlen mußten.

Anmerkungen

¹ Theaterskandale können allgemein die verschiedensten Ursachen haben.

Skandale können verursacht werden - die Liste ist unvollständig - durch ästhetische Transgressionen (obszöne Sprache oder Darstellung, wie Arthur Schnitzlers Reigen oder Franz Xaver Kroetz' Stallerhof zu ihrer jeweiligen Zeit); Subversion von

Lokalspatriotismus und von Heimatgefühlen kann einen "Nestbeschmutzer"-Skandal auslösen (Marieluise Fleißers Pioniere in Ingolstadt); es kann durch ethische Transgression (Anpreisen des Kommunismus oder der Sklaverei, zum Beispiel) oder durch moralische Transgression (Darstellen tabuisierter Themen wie Sex, Inzest, salonfähigem Antisemitismus) zu Skandalen kommen.

² Markovits und Silverstein zeigen, daß der politische Skandal seine Anfänge in der bürgerlichen Demokratie hat, weil in ihr für Regierende und Regierte dieselben Werte und Verhaltensnormen gelten, während in Diktaturen, Monarchien und Einparteienstaaten höchstens das politische System selbst ein Skandal sein kann: Von den Regierenden in solchen Machtstrukturen wird geradezu erwartet, daß sie als gesetzgebende und richtende Figuren ihre Privilegien ausnutzen und nicht alle für die Regierten geltenden Werte teilen.

³ Logue schreibt zum Beispiel: "Each country gets the scandal it deserves" (264).

⁴ vgl. Gadammers Begriff der "Vorurteile" (250ff).

⁵ Schnabel schreibt hierzu, nicht übereinstimmend mit Wagner: "Die Komödie sollte bereits im Oktober, spätestens aber im November uraufgeführt werden" (359).

⁶ Wo Zitate aus den Dokumenten der verschiedenen von Schnabel ausgewerteten Archive hier benutzt werden, sind sie von Schnabel übernommen und so gekennzeichnet.

⁷ Hier ist die Wortwahl "demonstrativ" sicher nicht zufällig. Kaum etwas fürchteten diejenigen, die im österreichisch-ungarischen Reich zu dieser Zeit der Balkankriege für Recht und Ordnung zu sorgen hatten, mehr als Demonstrationen in der Hauptstadt. (Weiteres über die historische Situierung des Skandales folgt in dieser Arbeit.)

⁸ Man beachte die Vorsilbe "ein": "Rekurs einlegen" und eine "Interpellation einbringen". Sie zeigt die Bürokratie als einen separaten, von außen uneinsehbaren Raum.

⁹ Siehe besonders Saul Friedländers Pius XII. und das Dritte Reich. Eine Dokumentation (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965), aber auch Karlheinz Deschners Mit Gott und den Faschisten: der Vatikan im Bunde mit Mussolini, Franco, Hitler und Pavelic (Stuttgart: Hans E. Günther Verlag 1965), Carlo Falconis Le Silence de Pie XII 1939-1945. (Monaco: Édition du Rocher 1965) und das vierzig Seiten lange Kompendium historischer Quellen im Anhang zur Buchausgabe des Stellvertreters.

¹⁰ Guenter Lewy bespricht in seinem Buch The Catholic Church and Nazi Germany (New York: McGraw-Hill 1964) die allgemeine Deutschfreundlichkeit des Papstes Pius XII. und das Verhältnis Vatikan - Juden in genaueren Details (268-308).

¹¹ Guenter Lewy weist auf dieselbe Tatsache hin (303).

¹² Ebenso wird hier auf eine Diskussion der ästhetischen Qualitäten dieses "christlichen Trauerspiels" als Bühnenstück und auf seine dominante Stellung in der Entwicklung des dokumentarischen Dramas der sechziger Jahre verzichtet.

¹³ Die Streichungen Piscators im Detail können bei Jan Berg nachgelesen werden (198).

¹⁴ Schnabel zitiert hierzu Schnitzlers Tagebuch vom 2.6.1912, also kurz vor der Fertigstellung des Professor Bernhardi.

¹⁵ Es ist kein Zufall, daß Joseph Roth seinen Roman, der diesen Niedergang des Kaiserreiches nachvollzieht, Radetzkymarsch nennt. Der sonntäglich auf dem Marktplatz öffentlich und prunkvoll zur Schau gestellte Radetzkymarsch ist schließlich das letzte, was (im Roman) mit der Monarchie fällt.

¹⁶ Carol Bernstein stellt fest: "Scandal merges with the carnivalesque, itself an antihierarchical eruption" (80).

Bibliographie

- Balázs, Béla. "Professor Bernhardi." *Die Weltbühne* 26.1 (1930): 257-258.
- Berg, Jan. *Hochhuths 'Stellvertreter' und die 'Stellvertreter'-Debatte. 'Vergangenheitsbewältigung' in Theater und Presse der sechziger Jahre.* Kronberg/Taunus: Scriptor, 1977.
- Berger, Karl Heinz, Kurt Böttcher, Ludwig Hoffmann, Manfred Naumann, Hrgb. *Schauspielführer.* Berlin: Henschel, 1968.
- Bernstein, Carol L. *The Celebration of Scandal. Toward the Sublime in Victorian Urban Fiction.* University Park, PA: The Pennsylvania State UP, 1991.
- Booker, M. Keith. *Techniques of Subversion in Modern Literature. Transgression, Abjection, and the Carnevalesque.* Gainesville, FL: University of Florida Press, 1991.
- Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik.* Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1960.
- Glossy, Karl. *Vierzig Jahre Deutsches Volkstheater. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte.* Wien: Verlag des Deutschen Volksteaters, [1929].
- Grimm, Reinhold, Willy Jäggi und Hans Oesch, Hrgb. *Der Streit um Hochhuths 'Stellvertreter'.* Basel/Stuttgart: Basilius Presse, 1963.
- Hemmerich, Peter. "Der Stellvertreter im Ausland." *Die Zeit*, 4. Oktober 1963. Reprint in Rolf Hochhuth. *Dokumente zur politischen Wirkung.* Hrgb. Reinhart Hoffmeister. München: Kindler, 1980. 69-71.
- "Hochhuth. Russen gestrichen." *Der Spiegel* 27. Februar 1963: 72.
- Hochhuth, Rolf. "Hochhuth antwortet Papst Paul VI." *Der Streit um Hochhuths 'Stellvertreter'.* Hrgb. Reinhold Grimm, Willy Jäggi und Hans Oesch. Basel/Stuttgart: Basilius Presse, 1963. 75-77.

- Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: W. Fink, 1976.
- Jäggi, Willy. "Hochhuths Herausforderung." *Der Streit um Hochhuths 'Stellvertreter'*. Hrgb. Reinhold Grimm, Willy Jäggi und Hans Oesch. Basel/Stuttgart: Basilius Presse, 1963. 9-14.
- Liptzin, Sol. "The Genesis of Schnitzler's Professor Bernhardi." *Philological Quarterly* 10 (1931): 348-355.
- Logue, John. "Conclusion: Appreciating Scandal as a Political Art Form, or, Making an Intellectual Virtue of a Political Vice." *The Politics of Scandal. Power and Process in Liberal Democracies*. Hrgb. Andrei S. Markovits und Mark Silverstein. New York, London: Holmes & Meier, 1988. 254-265.
- Markovits, Andrei S. und Mark Silverstein. "Introduction: Power and Process in Liberal Democracies." *The Politics of Scandal. Power and Process in Liberal Democracies*. Hrgb. Andrei S. Markovits und Mark Silverstein. New York, London: Holmes & Meier, 1988. 1-12.
- Melchinger, Siegfried. *Rolf Hochhuth*. Velber bei Hannover: Friedrich, 1967.
- "Pius, Hitler, and the Jews." *Newsweek* 2. März 1964: 78.
- Raddatz, Fritz J., Hrgb. *Summa iniuria oder Durfte der Papst schweigen? Hochhuths 'Stellvertreter' in der öffentlichen Kritik*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1963.
- Rey, William H. *Arthur Schnitzler. Professor Bernhardi*. München: Wilhelm Fink, 1971.
- Schnabel, Werner Wilhelm. "Professor Bernhardi und die Wiener Zensur." *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 28 (1984): 349-383.
- Schnitzler, Arthur. *Tagebuch 1909-1912*. Hrgb. Werner Welzig. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaft, 1981.
- Sontag, Susan. "Reflections on *The Deputy*." *Storm Over the Deputy*. Hrgb. Eric Bentley. New York: Grove Press 1964. 117-123.
- Taeni, Rainer. *Rolf Hochhuth*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Edition Text + Kritik, 1977.
- "The Pope and the Jews." *Newsweek* 11. März 1963: 65.
- Wagner, Renate. *Arthur Schnitzler. Eine Biographie*. Wien, München, Zürich, New York: Verlag Fritz Molden, 1981.
- Weisbrod, Robert G. und Wallace P. Sillnpoa. *The Chief Rabbi, the Pope, and the Holocaust. An Era in Vatican-Jewish Relations*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 1992.
- Wymetal, Wilhelm von. "Schnitzlers Professor Bernhardi." *März. Eine Wochenschrift* 7.2 (1913): 31-32.

Getting Nowhere: Images of Self and The Act of Writing in Kafka's "Der Dorfschullehrer."

Catherine Grimm

When considering the vast bulk of scholarly research that has been produced in connection with an author such as Franz Kafka, the claim that any one of his texts in particular has been overlooked may at first appear either hard to believe or beside the point. Nevertheless, when it comes to the editorial history of one of Kafka's stories entitled "Der Dorfschullehrer" ("The Village Schoolteacher") this claim does not seem altogether invalid.¹

Although there definitely have been some critics who have tried to include the story in their general assessment of Kafkian prose, (e.g. Wilhelm Emrich, James Rolleston, Margret Walther-Schneider and Herbert Kraft)² the same kind of lively debate has not developed around this text as it has in the case of other Kafka stories.³ Consequently, despite these isolated attempts over the years to bring the story more into the critical limelight, there still have been surprisingly few studies that place this text at the center of their focus.⁴

One feature that is particularly striking about this text, and one that has been consistently overlooked by the critics, is the way in which it is itself focused on issues of marginalisation and a certain resistance to interpretation. This story, which contains a description of how a phenomenon documented in a written text fails to gain critical recognition almost appears to have transported that content beyond the framework of the original where it has become a description of the story's own inability to call critical attention to itself. In this way the text seems to have predicted its own fate among the critical community: a text so obsessively devoted to the marginal, insignificant and 'overlooked' seems to have undergone the same treatment at the hands of the critics.

This pronounced lack of critical interest in a story by an author most of whose other works have been scrutinized in great detail, might lead one to

believe that this story is simply less significant and well-worked out than other more familiar ones, but in view of the fact that by now almost anything Kafka ever wrote has made its way into the critical debate, oftentimes regardless of its purely literary merit, this explanation seems rather unconvincing. I would like therefore to explore a different reason for the stories neglect at the hands of the critics: one that goes beyond questions of literary merit and value, and has more to do with how its material content can be understood as a commentary upon, and critique of, the production of this specific kind of (academic) scholarship.

One way of entering into an understanding of the story is to think of it as the description of a series of shifts and displacements all of which hinge upon the question of recognition and identity. The text is loosely structured around certain sets of dichotomies: village/city, orality/literacy, scientific discourse/non-scientific discourse, believer/skeptic, etc.. These groups operate in a clarifying manner by guiding the reader to certain key topics in the text, but they also tend to obfuscate the issues in that any critical pressure 'applied' to them reveals these duality's to be highly unstable constructs. In this sense they mirror, as we shall see, the instability of the narrator and his own attempts at constructing a cohesive form of 'identity'.

The impetus for first the school teacher and then the merchant to get involved with the investigation of the phenomenon of the giant mole can also be described in terms of a certain duality: In each case the purely 'scientific' urge to document this strange appearance is accompanied by a more primordial desire for some basic form of recognition. The production of texts on the part of these writers results in the projection of a more external image of self. Through the process of writing these authors create a more 'visible' form of self or identity--one that is able to transcend the interiority usually associated with such images.

What will become more and more clear though, is how this moment of 're-cognition', which the author(s) desire to experience, both in reference to their own image of self, and in connection to the readership 'recognizing' that self in their texts, is more a moment of misrecognition and misreading, than one of true insight. In this sense the texts produced by the merchant and the schoolteacher in the story, act as a kind of Lacanian

mirror reflecting back not so much the duplicate of any 'object' placed before them, but rather a totalised image of the object/subject that represents what it wishes, but is destined never to, become.⁵

The initial motive for taking on the task of investigating this phenomenon is slightly different in both cases. For the schoolteacher the motive appears to have been merely a question of there not being anyone else around who was interested in documenting the phenomenon in a written form. In the case of the merchant the original impetus is already of a more dubious nature:

Als ich von dem Verhalten des Gelehrten gegenüber dem Lehrer las, kannte ich noch gar nicht die Hauptschrift des Lehrers. Aber ich entschloss mich sofort, alles, was ich über den Fall in Erfahrung bringen konnte, selbst zu sammeln und zusammen zustellen. Da ich dem Gelehrten nicht die Faust vor das Gesicht halten konnte, sollte wenigstens meine Schrift den Lehrer verteidigen oder besser ausgedrückt, nicht so sehr den Lehrer als die gute Absicht eines ehrlichen, aber einflusslosen Mannes. (Dorfschullehrer 254)

The narrator qualifies his motive in two very distinct ways. First of all he makes it clear that his text will be a substitute for his own physical presence. Instead of defending the teacher's honor by way of some sort of direct encounter, the merchant chooses to let his textual account of the phenomenon take his place. The second qualification concerns the school teacher. The narrator detaches what he perceives as that part of the teacher which is worthy of defense: his good intentions, from the other facets of his identity.

On each side there has been a movement towards substituting the concrete and physical: the body and a persons 'character', with something more abstract and hard to place: a written document and the intentionality behind a certain action. The result is an increase in ambiguity with regards to both the merchant's and the teacher's identities. They become more or less interchangeable, something that is alluded to a little further on in the text when the agricultural magazine that the merchant sends his article to thinks it is the same one the schoolteacher wrote:

Die Schrift über den Riesenmaulwurf ist uns wieder zugeschickt worden. Wir erinnern uns, schon einmal vor Jahren über sie herzlich gelacht zu haben. Sie ist seitdem nicht klüger geworden und wir nicht dümmer. Bloss lachen können wir nicht zum zweitenmal. Dagegen fragen wir unsere Lehrervereinigungen, ob ein Dorfschullehrer nicht nützlichere Arbeit finden kann, als Riesenmaulwürfen nachzujagen. (Dorfschullehrer 258)

The use of the passive voice along with the conspicuous employment of the editorial 'we' heighten the sense of anonymity and identity diffusion, along with a certain carelessness when it comes to determining individual authorship. In addition the reference to "Lehrer-vereinigungen" (teacher associations) stands in contrast to both the individuality and the remote spatial location of the village schoolteacher. The passage derives much of its humor from the fact that it is based on a preconceived notion that the reader knows is false, namely that the second article sent to the magazine was written by the schoolteacher, but also because it gives the reader a glimpse of how the world beyond that inhabited by the merchant and the school teacher might react to the task they have placed so firmly at the center of their lives. The light-hearted and ironic tone of this quote accentuates to what degree the narrator's account is lacking in both of these stylistic qualities.

Another dimension must be pointed out in this movement towards substitutions that imply a higher degree of abstraction and ambiguity which is indicated in the first quote by the phrase "oder besser ausgedrückt" ("or to express this in a better way"). This phrase immediately places the narrator both in the story he is telling and on the 'outside' of it, as the one telling the story. A new 'space' is opened up, one that simultaneously highlights the narrators obsession with accuracy and the extent to which this obsession keeps him from having a keener insight into his own motives and those of his environment.

The story, as told by the merchant quickly moves away from the unpleasant specter of the giant mole itself to the issue of why the case did not receive the scientific attention it supposedly warranted. The narrator points to the remoteness of the village's geographical location: it lies at a great distance from the train-tracks, the main transportation-link with the outside world. To make an even stronger emphasis on the obscurity of the

village the narrator goes on to describe how even a rumor concerning the mole had a lot of trouble 'getting off the ground':

Es muss zugegeben werden, dass selbst das Gerücht, das sich doch sonst kaum aufhalten läßt, in diesem Falle geradezu schwerfällig war, hätte man es nicht förmlich gestossen, es hätte sich nicht verbreitet. (Dorfschullehrer 253)

As a specifically oral form of communication rumors are usually considered uncontrollable and hard to pin down. They are, by their very nature, fleeting, non-corporeal and hard to grasp. To describe a rumor as 'schwerfällig'/'heavy' is therefore doubly paradoxical.

First of all because this term implies a certain heaviness and immobility on the part of the rumor, which is the opposite of what rumors are traditionally associated with, and secondly 'schwerfällig' confers upon this form of expression precisely that characteristic which it is normally said to lack: namely that of matter or substance. A rumor that is described in this way is therefore, so one could argue, not really a rumor. At first glance this negative definition seems to bring into focus more clearly in what way the texts that the merchant and the schoolteacher will produce are different from rumors. These written documents are the material encapsulation of the phenomenon of the giant mole, they are--or purport to be--'scientific'/'wissenschaftlich' and therefore related to the realm of facticity.

This insight is almost immediately suspended though, because it relies on a traditional understanding of written documents, which is certainly not how writing functions here. In this particular case the act of writing, of producing texts, is meant not so much to 'discipline' the uncontrollable rumor--'to put it to rest'--, but rather to get it going, to bring it into circulation. Writing is supposed to make the rumor less heavy and hard to move, and therefore partakes in the same negativity as was witnessed in the definition of the rumor. The writing of a text, which usually has a distinctly material quality associated with it, is meant, in this case, to help transport a rumor back into the realm of orality and immateriality. Both the traditional definitions of rumors and texts have been radically undermined and destabilized in this process. The complete negativity of

the description of the rumor puts into question the notion of the facticity and verifiability of written texts. Rumors that are substantial and immobile shed light on the possibility of scientific texts being less substantial and more like rumors.

The story at this point reveals the close proximity of a factual, written text--such as a scientific treatise--to the fictional, oral world of the rumor. But it not only reveals the close proximity, it is also the forum which can bring the two together in that it is both fictional and therefore related to the rumor, and written, i.e. a text.

Literature, therefore, can be said to act as the medium wherein this dialectical process that leads nowhere is displayed. The text of the story sets off a negative spiral of meaning that begins with a certain duality. The dialectical movement leads, as we have seen, to a general dissolution of any notions of fixed meanings, which in this case seems to entail a certain heaviness or lack of movement--a certain 'Schwerfälligkeit' similar to the one with which the whole movement began.

This new understanding of how both dualities and meanings function in this 'literary' text is reflected for example by the remoteness of the village near which the mole was supposedly seen. The heaviness of the rumor highlights, almost to the point of absurdity, the remoteness and obscurity of the village. One might even begin to wonder whether this does not mean that the village consists only of the school teacher and his family. No other inhabitants, beside the mole are ever mentioned directly, the text only ever speaks of visitors to the village. ('Besucher.') This speculation then, must inevitably lead to the realization that the village does not only have a marginal locality but it is, in this story a figure in and of itself of obscurity and remoteness. It functions therefore, as do most of the substantive terms in this text, in a dual manner; once to signify a marginal place and then also to signify more figuratively 'marginality' per se.

Rumors that need extra help, as one can now see, also manage to give an indication of certain possible meanings beyond that of what they 'express' directly. This is the case in spite of the fact that part of this movement involves a destabilizing the initial meaning, a moment wherein the original definition is done away with or suspended in favor of a less

well-defined one that allows for more than one reading or interpretation. This new complex of meanings reflects back onto the marginality of the village, but also points to the 'future' production of texts that will give the rumor the extra help it needs in order to begin to get circulated. The use of the term 'schwerfällig' also sets up another associative chain which would include both the phenomenon of the giant mole itself and the village schoolteacher whose resemblance to the mole cannot be overlooked. How then does this negative movement relate to the notion that the texts produced by the schoolteacher and the merchant are actually projections of their own images of self and identity? And, how do these issues connect to the obsessive desire of the merchant to be perceived as a credible source?

Kafka appears to have been especially interested in certain marginal discourses of his day. One of these areas was that of 'animal intelligence.' According to Kafka critic Hartmut Binder this field gained a certain notoriety around the time that Kafka was working on "Der Dorfschullehrer./The Village Schoolteacher." What seems to have sparked Kafka's interest, a part from the topic itself, was the extent to which the people involved, who were never actual scientists, were emotionally 'consumed' by their chosen field of research. Their identities became deeply entangled in their work and they began to measure their own images of self against the respective outcomes of their research. In an area as unstable and controversial as that of animal intelligence this meant that, inevitably, their self-images became distorted and unrealistic.

Binder traces Kafka's interest in one particular case of animal intelligence to an article published in June 1914 by Maurice Maeterlinck in the "Neue Rundschau", entitled "Die Pferde von Eberfeld."/"The Horses of Elberfeld." Kafka took up this curious case and obviously thought it had the potential to become the idea for a story, which Binder shows by citing a fragment of Kafkas that is a deliberation on precisely this topic. Binder discusses the many parallels between this fragment and two others that deal with similar topics and "Der Dorfschullehrer". He also points out that they all obviously had been influenced by Maeterlinck's essay--an interesting piece of 'literary journalism' in its own right. Binder writes in conclusion: "Die Vorlage ist also mehr im Sinne eines Puzzlespiels

verwendet, dessen Bausteine Kafka nach eigenen Gesetzen zusammenstellt" (142).

In all of these fragments, Kafka's interest focuses on the psychological make-up of the person(s) who take on these research projects, especially on the fact that they see themselves as being in a much better position to do the job than their predecessors. These people seem to be particularly drawn to projects that someone else has failed at before. This is most certainly the case with the merchant. The original motive in taking up this cause already signified a certain degree of psychic instability on his part. This suspicion is confirmed as we witness his further efforts concerning the investigation. They can be described as an exercise in negativity. The narrator's initial desire to defend the good intentions of an honest man turns in upon itself and his efforts are perceived as being more harmful to the cause than anything else. Part of why this happens is that the merchant finds it necessary to completely disassociate his own findings from those of the teacher:

Wollte ich überzeugen, so durfte ich mich nicht auf den Lehrer berufen, der ja nicht hatte überzeugen können. Die Kenntnis seiner Schrift hätte mich nur beirrt und ich vermied es daher, sie vor Beendigung meiner eigenen Arbeit zu lesen. (Dorfschullehrer 254)

Under the guise of wanting to remain independent and impartial the narrator sets out and redoes the entire investigation in place of the school teacher. His whole endeavour is based on the pretense that he is the first one to undertake it. At first glance this reasoning may still appear to make some sense. It soon becomes clear though, that the narrator's obsessive refusal to engage with the schoolteacher's findings has more to do with his own fragile sense of self than with any objective fears as to how his findings will be judged.

When conducting any type of 'scientific' research, the desire to remain completely unbiased and objective, which appears to be a legitimate concern, can, if taken too far, begin to reveal a more ambiguous wish to at all times control and master the chosen field of research. It is precisely at the moment when this underlying desire becomes visible that the

researchers actually lose their objectivity. They proceed to let themselves be controlled by their desire to control. What sets this negative psychological reaction off is an anxiety as to the boundaries of one's own identity. A wish to determine the 'ownership' of one's thoughts and ideas.

In an article on the influence of Nietzsche and Freud on Kafka, Gerhard Kurz cites an example of this incessant desire for intellectual independence in non other than Freud himself. Kurz writes: "Freud acknowledged late in life that he had avoided reading Nietzsches remarks on psychology in order to maintain his own objectivity. He feared the possibility of encountering his double, as he did also in his relation to Arthur Schnitzler" (128).

This passage emphasizes Freud's desire to remain 'objective' in his research, but it also suggests the possibility of there existing some other, less conscious apprehension on his part about coming face to face with an externalized image of himself. In one of the places that Kurz has taken this information from, the nature of Freud's motivation becomes both clearer and more complex, and even takes on a tone similar to that of the narrator in our story:

Den hohen Genuß der Werke Nietzsches habe ich mir dann in späterer Zeit mit der bewußten Motivierung versagt, dass ich in der Verarbeitung der psychoanalytischen Eindrücke durch keinerlei Erwartungsvorstellung behindert sein wollte. Dafür musste ich bereit sein--und ich bin es gerne--, auf alle Prioritätsansprüche in jenen häufigen Fällen zu verzichten, in denen die mühselige psychoanalytische Forschung die intuitiv gewonnenen Einsichten des Philosophen nur bestätigen kann. (Zur Geschichte 53)

Even though Freud emphasizes that this was a conscious act on his part--"mit der bewußten Motivering"--the tone of the passage gives an indication as to what other kind of motives may have played a role that Freud himself was either less aware of, or less willing to put into words. The source for this quote is Freud's own account of the history of psychoanalysis, "Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung", the text in which he very clearly is trying to claim the field of 'psychoanalysis' as his own. The way in which Freud does this though, is similar to the narrator in the story: he presents himself as being extremely modest and

having no ambition. His only concern is that the objectivity of his research remain intact. What becomes increasingly clear though is that it is precisely his not so modest, yes perhaps even rather 'narcissistic' ambitions that are leading him to 're-present' himself to his readers as well as his own self in this extremely 'modest' way. The 'objectivity' of the psychoanalytical method functions as mask behind which he thinks he can most effectively hide this unconsciously narcissistic side of his self. This document, as it turns out though, is one long attempt at a certain kind of "Selbstdarstellung" / self-representation that ends up presenting a self far different from the one it intended to show.

Freud says he does not want to be hindered by any "Erwartungsvorstellung" a word which would indicate, a belief that the mind can be influenced by whatever source(s) it is exposed to. Freud obviously thought that reading Nietzsche too early on in his career may have led him, unconsciously, to want his research to back up certain findings in the philosopher's works. This would mean that his objectivity would have been somehow contaminated. Somehow the mind's ability to choose would be affected, because it would already have an idea or image of what it would expect to find.

This fear of being influenced from the outside is connected to a belief that consciously staying away from encounters with other texts and authors will be enough to keep one's thoughts thoroughly objective. Freud's willingness to give up any claims to priority, and to be content in spite of the 'labor' involved to merely confirm the insights of philosophy, is reminiscent of the slightly hard to believe modesty on the part of the merchant who desires his name to be erased once the job of rehabilitating the teacher has been accomplished.

In both cases the desire to remain objective is connected to a fear of infiltration from an entity that stands in a close but somewhat conflicted relation to one's own discourse. This entity might proceed, if encountered too early on, to somehow undermine the authenticity of one's own ideas. Thus the psychoanalyst fears what he might find in a certain philosopher's works, in a similar way to how the merchant is afraid of what he will encounter if he reads the schoolteacher's report.

The 'causes' that the merchant in the story and Freud each commit themselves bear an almost uncanny metaphorical resemblance: Freud's search in the human psyche for that which cannot be easily seen; that which must be unearthed and 'dug up' from the layers of human consciousness parallels in many ways the various attempts on the part of the merchant to pin down that strange phenomenon from below the earth; the giant mole.

The attempt to construct and project a unified image of self is mirrored through the production of texts, whether they are meant to establish psychoanalysis as a legitimate form of scientific discourse or promote the study of the phenomenon of the giant mole to a respectable and credible status.

What is perhaps most intriguing about this story is how it oscillates between a very loose concept of identity that allows the narrator to recognize commonalities between himself and the school-teacher and which is displayed at a textual level by the purposeful creation and dissolution of binary distinctions; and a more rigorous notion of self on the part of the narrator that perceives differences everywhere and sees the schoolteacher (and everything else) as radically 'other' from itself.

At the center of both of these 'poles' stands the specter of the giant mole itself. Throughout the story the mole is never focused on directly but is only ever spoken of through some kind of mediating factor. In the narrator's imagination the mole is described as something that, if ever actually seen by someone who shares in his strong dislike of moles, would cause, by the sheer intensity of the negative reaction it would give rise to, that person's death. Understood in this way the mole becomes an image for the double negative movement we have uncovered as a key structural element of the story. On the one hand the existence of the mole can only be acknowledged via an act of perception, of 'beholding.' But, as the opening sentence makes clear seeing the mole automatically leads to the termination of the perceiver's existence. The moment that the authenticity and credibility of the phenomenon could be established beyond a doubt is made forever impossible due to the 'horrific' nature of the image.

It is in this sense that the mole also 'figures' as a figure for that part of the human psyche that is always destined to remain just beyond the realm

of the visible. Always escaping our direct focus, the unconscious can only be approached indirectly. Establishing it as a legitimate field of study is difficult precisely because of the lack of any clear cut evidence of its existence. The mole, as image is also 'proof' of the illusory nature of all images of self. These are inevitably nothing other than representations of the ego's obsession with trying to bridge the fundamental gap that exists between the various disparate elements of the self. It is in this particular image therefore, that the negativity of the story reaches its climax: an image displays the artificiality of all images, thereby destroying their ability to function as images of a certain totality.

In this way the nature of representation itself has been transformed. The image is no longer the 'mirroring back' of an 'object' that is placed before it, but rather a purely 'fictional' construct that will always find itself on the other side of 'reality', truth and the realm of the factual. The mole, as an animal that is rarely seen and one that is not known for its keen eyesight becomes a figure that signifies not only the futility of trying over and over again to establish any kind of totalising image of self but it also can be seen as a representation of the extent to which this activity is both deluded and blind. Any attempt is revealed, through the complicated process of narration, to be merely a projection of an image of identity into a temporal dimension, that is destined to be forever 'out of sync' with that 'image' of self that presents itself as the narrator of this story.

Notes

¹ The story was first published under the title that Max Brod gave it: *Der Riesenmaulwurf*, in 1931. In his 1958 essay, Fritz Martini presents readers with a facsimile of the original handwritten manuscript, and undertakes to show how Kafka's first editor's Brod and Schoeps changed the text in subtle but significant ways. See Martini. For more information on the rather interesting editorial history of this story, including indications that some of Martini's accusations against Schoeps and Brod were unfounded see Beicken, 16-17. It is of course another ironic twist that the only notoriety the story has gained has nothing to do with its subject matter, but rather with questions concerning the actual textual document itself.

² Wilhelm Emrich's reading focuses on the inexplicability of the phenomenon of the giant mole and suggests that the story is an example of Kafka's critique of science (146-151). James Rolleston seems to have been one of the first critics to notice the

dialectical relationship in this story between the act of narration and what is actually being narrated. He also reveals how the narrator and the schoolteacher are dependent on the phenomenon of the mole never becoming more than a rumor, because otherwise their roles as 'uncoverers' would be rendered obsolete (104-108). Margret Walther-Schneider concentrates on the linguistic and communicative aspects of the story. She emphasizes how distance is necessary when trying to grasp the mole as a linguistic phenomenon: "Die sprachliche Faßbarkeit eines Gegenstandes nimmt in dem Maße zu, als die Substanz des Gegenstandes schwindet" (92-101). Herbert Kraft's reading of this story focuses on its apparent negativity, which exhibits itself in the various developments in the story, which turn out to be stages in a reduction that ends up going nowhere, like the schoolteacher in the last sentence (185-186).

³ The most famous example of a Kafka story that has gained a large amount of critical recognition, would have to be that of "Die Verwandlung." As Peter Beicken comments: "Es war aber diese Geschichte, die zum Inbegriff des 'Kafkaesken' führte, wobei die Schockwirkung, die von dem Faktum der ungewöhnlichen Verwandlung ausging, eine Flut von Deutungen provozierte" (261). For more information on the reception of "Die Verwandlung" see Stanley Corngold, *The Commentator's Despair: The Interpretation of Kafka's 'Metamorphosis'*. (Port Washington/London 1973.)

⁴ Apart from the studies briefly mentioned above there have only been a handful of others, including: Tauber; Martini, whose detailed analysis of the discrepancies between the handwritten manuscript of the story and its published versions that had been edited (and slightly changed) by Max Brod and Hans Joachim Schoeps, must be seen, in spite of its polemical stance towards Brod, as one of the few serious attempts to rescue the story from its unwarranted 'hiding-place.'; Richter; Binder, who uncovers an interesting area of 'outside influence', as will be discussed later on in this paper; Fingerhut; and Pascal.

⁵ On the intricate and much discussed connection between the projection of an image of self that is purely representational and the various developmental stages in the formation of the ego, see among others: Lacan; Weber; and Freud, "Zur Einführung des Narzissmus."

Works Cited

- Beicken, Peter U. *Franz Kafka: Eine kritische Einführung in die Forschung*. Frankfurt am Main: Fischer Athenäum Taschenbuch Verlag, 1974.
- Binder, Hartmut. *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*. Abhandlungen zur Kunst-, Musik-, und Literaturwissenschaft. Band 37. Bonn: H.Bouvier u. Co. Verlag, 1966. 136-146.
- Emrich, Wilhelm. *Franz Kafka*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag GmbH, 1964. 146-151.

- Fingerhut, Karl-Heinz. *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Farnz Kafkas. Offene Erzählgerüste und Figurenspele. Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. Band 89.* Bonn: H.Bouvier u. Co. Verlag, 1969. 113-115.
- Freud, Sigmund. "Zur Einführung des Narzissmus." *Gesammelte Werke. Zehnter Band. Werke aus den Jahren 1913-1917.* Eds., Marie Bonaparte, Anna Freud, E.Bibring, W. Hoffer, E.Kris, O.Isakower. London: Imago Publ.Co., Ltd. 1946. 138-170.
- . "Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung." *Gesammelte Werke. Zehnter Band. Werke aus den Jahren 1913- 1917.* London: Imago Publ. Co., Ltd., 1946. 44-113.
- Kafka, Franz. "Der Dorfschullehrer." *Sämtliche Erzählungen.* Ed. Paul Raabe. Frankfurt: Fischer Bücherei GmbH, 1970. 252-264.
- . "Die Verwandlung." *Sämtliche Erzählungen.* Ed. Paul Raabe. Frankfurt: Fischer Bücherei GmbH, 1970. 56-99.
- Kraft, Herbert. *Mondheimat/Kafka.* Pfullingen: Neske Verlag, 1983.
- Kurz, Gerhard. "Nietzsche, Freud and Kafka." *Reading Kafka, Prague, Politics and the Fin de Siècle.* Ed. Mark Anderson. New York: Schocken Books, 1989. 128.
- Lacan, Jacques. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in the Psychoanalytic Experience." *Ecrits.* Trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977. 1-7.
- Maeterlinck, Maurice. "Die Pferde von Elberfeld: Ein Beitrag zur Tierpsychologie." *Die Neue Rundschau.* June 1914: 782-820.
- Martini Fritz. "Ein Manuskript Franz Kafkas: Der Dorfschullehrer'." *Jahrbuch der Deutschen Schiller Gesellschaft.* Eds., Fritz Martini, Herbert Stubenrauch, Bernhard Zeller. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag. 1958: 266-300.
- Pascal, Roy. *Kafka's Narrators: A Study of his Stories and Sketches.* Cambridge: Cambridge University Press, 1982. 180-183.
- Richter, Helmut. *Franz Kafka: Werk und Entwurf.* Berlin: Rütten und Loening, 1962. 230-231.
- Rolleston, James. *Kafka's Narrative Theater.* University Park: Pennsylvania State University Press, 1974. 104-108.
- Tauber, Herbert. *Franz Kafka: Eine Deutung Seiner Werke.* Zürich: Verlag Oprecht, 1941. 189.
- Weber, Samuel. "Mistaken Identity: Lacan's Theory of the 'Mirror Stage'." *Return to Freud: Jacques Lacan's Dislocation of Psychoanalysis.* Trans. Michael Levine. Literature, Culture Theory 1. Eds., Richard Macksey and Michael Sprinker. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 7-19.
- Walther-Schneider, Margret. *Denken als Verdacht. Untersuchungen zum Problem der Wahrnehmung im Werk Franz Kafkas.* Zürich: Artemis Verlag, 1980. 92- 101.

The Fulfillment of Memory and Longing in Novalis' *Das Märchen von Hyacinth und Rosenblüt* and Hesse's *Iris*

Kirsten Krick

"Ein Märchen sollt ich wahrlich schreiben," writes Novalis in 1798, an author who would come to establish the intersection of theory and praxis of the Romantic movement in the form of a fairy tale (Mähl 173). Novalis' theory of the Romantic ideal would become undeniably intertwined with the literary text, in which the tale itself would be the definition of the theory, in turn decipherable only by understanding its fictitious "code." Schlegel, who as a Romantic theorist attempts likewise to create a theoretical novel through his *Lucinde*, makes the well-known claim, "Ein Roman ist ein romantisches Buch" (Schlegel 209). If he would write a *Theorie des Romans*, he states furthermore, such a theory would have to be a novel.¹ Novalis carries this notion even farther, by claiming that a poet engages himself to such an extent that his own life *becomes* the novel:

Alles was ein Gelehrter thut, sagt, spricht, leidet, hört etc., muß ein artistisches, technisches wissenschaftliches Produkt oder eine solche Operation seyn. Er spricht in Epigrammen, er agirt in einem Schauspiel, er ist Dialogist, er trägt Abh[andlungen] und Wissenschaften vor--er erzählt Anekdoten, Geschichte, Märchen, Romane, er empfindet poëtisch; wenn er zeichnet, so zeichnet er, als Künstler, so als Musiker; Sein Leben ist ein Roman--so sieht und hört er auch alles--so liebt er. (Mähl 194)

This same theory of the narrative, being the theory in itself, is applicable to all art forms including the "Märchen" in the Romantic. The goal of the Romantic movement is to have all forms of "Poesie" merge into one united expression. Friedrich Schlegel emphasizes this concept in his *Gespräch über die Poesie*, claiming, "alle Ströme der Poesie fließen zusammen in das allgemeine große Meer" (Schlegel 165). Novalis also

supported this interaction between the novel and the 'Märchen' in a letter to Friedrich Schlegel, "Es sollte mir lieb seyn, wenn ihr Roman und Märchen in einer glücklichen Mischung zu bemerken glaubtet, . . . "Der Roman [Novalis is referring to *Heinrich von Ofterdingen*, K.K.] soll allmählich in Märchen übergehen." Furthermore Novalis states in a fragment, which links the novel to the 'Märchen,' "Alle Romane, wo wahre Liebe vorkommen sind *Mährchen-magische Begebenheiten*" (Mähl 160). The enthusiasm that Novalis won for the 'Märchen' becomes evident in his claim that any poetic text must contain the wonder of the 'Märchen-genre' and therefore *be* a 'Märchen,' "Das Mährchen ist gleichsam der Canon der Poësie--alles poetische muß mährchenhaft seyn" (173).

The 'Märchen-genre' of which Novalis writes, is not the 'Volksmärchen' such as found in the tales collected and written or re-written by the brothers Grimm, but a literary fairy-tale, a 'Kunstmärchen,' which uses wonder to gain entrance into the hero's or the heroine's world. Unlike the 'Volksmärchen,' the 'Kunstmärchen' generally, and especially as portrayed by Novalis, does not attempt to teach a moral lesson. Such a forced morality would only destroy the natural essence of the 'Märchen,' according to Novalis, "Nichts ist mehr gegen d[en] Geist des Mährchens--als ein moralisches Fatum--ein gesetzlicher Zusammenhang--Im Mährchen ist ächte Naturanarchie" (173). Not the moral lesson should become evident upon reading such a 'Märchen,' but the possibility of wonder manifested in this world. The wonder in Novalis' tales becomes the oneness that is both the mystery of nature and of the human spirit (der Geist), "In einem ächten Märchen muß alles wunderbar-geheimnisvoll und unzusammenhängend seyn--alles belebt. Jedes auf eine andre Art. Die ganze Natur muß auf eine wunderliche Art mit der ganzen Geisterwelt vermischt seyn" (171). That aspect of his literary texts which Novalis claims to be "unzusammenhängend" is actually a very complex tapestry of symbols, images, motifs, and references that sweep through not only his 'Märchen,' but also his entire oeuvre.

The *Märchen of Rosenblüt and Hyacinth* (1798), for example, is a central tale within the novel-fragment *Die Lehrlinge zu Sais*, which can be seen both as a key and as an abstract of the novel. Novalis wrote of the phenomenon of interplay between 'Märchen' and the novel as seen in both

his *Heinrich von Ofterdingen* and *Die Lehrlinge zu Sais*: "Sonderbar, daß eine abs[olute], wunderbare Sythesis oft die Axe des Märchens--oder das Ziel desselben ist" (174). Novalis sees himself as the prophet of this wonder; as the magician and priest of the Romantic movement. His mission is to convey the revelations of nature and the human spirit to the reader and allow him or her to enter into a world of wonder, to which only a priest and magician will and can have access. A true 'Märchen-poet' is also a prophet who can foresee an ideal future; a future that would witness the dawning of the "Golden Age" once more, "Das ächte Märchen muß zugleich Prophetische Darstellung--idealische Darstell[ung]--abs[olut] nothwendige Darst[ellung] seyn. Der ächte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft" (171).

The "Golden Age," which Novalis attempts to recapture, is rooted in memory and is the ultimate goal of longing. Throughout his literary works, Novalis portrays the hero as originally being at one with nature. The memory of this oneness is what creates the longing for a renewed union of man and nature. This reunion, which Novalis has coined the "Golden Age," is the coming together of the material with the transcendental; a harmonious joining of God, man and the natural world. As a poetic priest, Novalis attempts to inspire an inner awakening that would enable man to change the circumstances surrounding his society and time. In this sense, Novalis' political, religious and historical essay *Christenheit oder Europa* (1799) becomes an attempt at mythologizing history. In his essay, Novalis equates mystical Christianity, as once found in the Middle Ages, with the wonders of childhood, misdirected and lost through time, which need to be restored in order to recapture the "Golden Age." Novalis' views are based on his background of Pietism and Mysticism, in which religion comes from within the person. In *Blütenstaub* the author proclaims, "nach innen geht der geheimnisvolle Weg" (Schulz 326). It becomes clear then why Novalis' heroes must see inside themselves, even journey to the subconscious, in order to reach a synthesis between themselves and the natural world. Such a 'Märchen,' in which the hero goes through various stages in order to reach the ultimate union of man and nature, consequently allows Novalis to relay the Romantic theory through poetic means. The deciphering of the literary text

enables the reader to closer examine the Romantic program as presented by Novalis. Of his four literary fairy tales, or 'Kunstmärchen,' The 'Märchen' in the novel-fragment *Die Lehrlinge zu Sais*, *Das Arion-Märchen*, *Das Atlantis Märchen* and *Das Märchen von Fabel und Eros*, all three of which are an integral part of the novel-fragment *Heinrich von Ofterdingen*, each becomes a concentrated "microcosm" of the novel "macrocosm." The following will primarily focus on an analysis of the 'Märchen' in *Die Lehrlinge zu Sais*, in which Hyacinth becomes the ultimate Romantic hero.

As a means of interpreting *Hyacinth und Rosenblüt*, it will be discussed in reference to Hermann Hesse's 'Kunstmärchen' *Iris*, written in 1918, which develops many of the themes present in Novalis' 'Kunstmärchen.' Themes which Novalis discusses or merely touches upon are expanded upon in Hesse's poetic internalization of Novalis' Romantic theory and oeuvre. Hesse's countless essays and references to Novalis are proof of his admiration and understanding of the Romantic poet. In a letter to his son Bruno in 1945, Hesse makes reference to the great influence Novalis had on his life and work:

Sehr gefreut hat mich, daß Du den Ofterdingen liest. Den habe ich nämlich in meiner Jugend sehr geliebt, und natürlich gehört er mit zu den Dichtungen, die mich beeinflußt und erzogen haben. Novalis ist eine der großen Lieben meiner Jugend, und meine frühesten Bücher hatten auf dem Titel je einen Vers von ihm als Motto. (Hesse 181)

In another passage taken from Hesse's *Kurzgefaßten Lebenslauf*, he tells of the importance Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* held for him:

Die Dichtung hatte ich aufgeben müssen, nachdem ich gesehen hatte, daß alles, was zu sagen mir wichtig schien, im "Goldenen Topf" und im "Heinrich von Ofterdingen" schon tausendmal reiner gesagt war, als ich es vermocht hätte. (Michels 22)

Taking Hesse's affinity for Novalis' literary works into account, provides the grounds with which to view *Hyacinth und Rosenblüt* and *Iris* in a comparative and intertextual manner. Christian Schneider states in his

biography of Hesse that viewing *Iris* as a varied version of *Hyacinth und Rosenblüt* is a misdirected attempt at a textual analysis (Schneider 67). He points out that the hero Anselm in *Iris* takes his name from E.T.A. Hoffmann's *Der goldene Topf*. Although the reference to the name may be valid, the textual structure and motifs in *Iris* are clearly rooted in Novalis' oeuvre and more specifically in *Hyacinth und Rosenblüt*. The following then will be the attempt to analyze Novalis' *Hyacinth und Rosenblüt* as a reflection of the Romantic construct, while setting it against Hesse's *Iris*, which can be viewed as a profound internalization of Novalis' theories concerning the Romantic ideal.

Both 'Märchen' present themselves in a tri-structural fashion, in which the Romantic hero, who as a child lived harmoniously with nature, feels a longing for a higher knowledge and sets out to fulfill his dream and vision of the ideal. As he begins his journey to ease his longing, he takes with him only memories of a happy childhood and his hopes for a renewed "Golden Age." His journey into the outer world results in his spiritual awakening and his (re)entrance into the great mystery of oneness, which encompasses not only the mother but also the beloved woman such as Rosenblüt or Iris, nature and the innermost mystery of self. Both Novalis and Hesse tie these motifs together, while showing that each of the motifs represent a different facet of the great mystery and a means by which to achieve a "Golden Age."

Both Hesse's hero Anselm and Novalis' hero Hyacinth are shown as being at one with nature in their childhood. The union between man and nature is demonstrated by means of language, which enables the heroes to communicate with their natural world, thereby establishing a bond that dissolves as the heroes mature. Anselm, who holds a fascination for a "Schwertlilie" in his garden (an iris, but not to be confused here with the character Iris) is at one with nature:

Anselm sprach mit den Faltern und mit den Kieselsteinen, er hatte zum Freund den Käfer und die Eidechse, Vögel erzählten ihm Vogel-geschichten, Farnkräuter zeigten ihm heimlich unterm Dach der Riesenblätter den braunen gesammelten Samen, Glasscherben grün und kristallen fingen ihm den Sonnenstrahl und wurden Paläste, Gärten und funkelnde Schatzkammer . . .

Alles war schön, alles war Anselm willkommen, befreundet und vertraut, . . .
(Hesse, *Die Märchen* 187-8)

Hyacinth shares this knowledge for the language of the natural world, although Novalis defines this wondrous capability as "ridiculous stuff to be laughed at," in order to place the hero farther in the realm of the phantastic, ". . . und dann sprach er immerfort mit Tieren und Vögeln, mit Bäumen und Felsen, natürlich kein vernünftiges Wort, lauter närrisches Zeug zum Totlachen" (Balser 7). The nature with whom the heroes communicate is not a passive and traditional image of the natural world. Instead, nature is personified, thus seeming to be truly a projection of the hero, of the "Ich" onto the "Nicht-/Ich," such as the transcendental Idealist Fichte presented in his philosophic works. Novalis' "nature" is whimsical, providing young Hyacinth with entertainment and distraction apart from his human and social environment, "Die Gans erzählte Märchen, der Bach klimperte eine Ballade dazwischen, ein großer dicker Stein machte lächerliche Bocksprünge, die Rose schlich sich freundlich hinter ihm herum, kroch durch seine Locken, und der Epheu streichelte ihm die sorgenvolle Stirn" (7). The world of both Anselm and Hyacinth is not entirely absent of human contact, but the heroes seem to be strangers to those that are close to them, "Seine [Hyacinth, K.K.] Eltern waren sehr betrübt, sie wußten nicht, was sie anfangen sollten. Er war gesund und aß, nie hatten sie ihn beleidigt, er war auch bis vor wenig Jahren fröhlich und lustig gewesen wie keiner, bei allen Spielen voran, von allen Mädchen gern gesehn" (7-8).

After the experience of initial harmony between the heroes and their natural world, a transformation occurs for both Hyacinth and Anselm, motivating them to seek out the cause and "cure" for their longing. For Anselm the surrounding world changes and the harmony he once felt vanishes, "Aber einmal kam ein Frühling, der klang und roch nicht wie die frühern alle, die Anselm sang, und es war nicht das alte Lied, die blaue Iris blühte auf, und keine Träume und Märchengestalten wandelten aus und ein auf dem goldgezünten Pfad ihres Kelches. . . . Verweht und vergessen war die Welt der Gleichnisse, neue Wünsche und Wege lockten ihn hinweg" (*Die Märchen* 190-91).

For Hyacinth, however, the transformation occurs only after he has met Rosenblüt, to whom he has an undying love ("und er hatte sie lieb zum Sterben"), and a mysterious stranger who tells him tales of foreign countries and wondrous things. The man with the long beard and deep-set eyes leaves Hyacinth a small, enciphered book, that no one is able to read. For Hyacinth it is at this point that his life changes: ". . . und hat einen ganz neuen Lebenswandel begonnen" (Balser 8-9). The book, which represents traditional knowledge as taught by society, does not give Hyacinth the motivation to leave his home. Instead, it is an old, once again mysterious, old woman, who throws the book into a fire and tells him that he must leave in order to be "cured." It is as if the stranger and the old woman are figures from Hyacinth's own subconscious and imagination, who give him the courage to seek out his vision in reality. The stranger speaks to the hero in "tiefe[n] Schachten", while Hyacinth meets the wondrous, old woman in the woods. Both the shafts and the woods become metaphors for the subconscious and for wonder entering into the hero's own world, which in turn becomes a magical construct to the reader. As if possessed by his new quest, Hyacinth takes leave of his home to find the source and "cure" for his longing:

Ich muß fort in fremde Lande, . . . Grüßt Rosenblütchen. Ich hätte sie gern gesprochen, ich weiß nicht, wie mir ist, es drängt mich fort; wenn ich an die alten Zeiten zurückdenken will, so kommen gleich mächtigere Gedanken dazwischen, die Ruhe ist fort, Herz und Liebe mit, ich muß sie suchen gehen. Ich wollt euch sagen, wohin, ich weiß selbst nicht, dahin, wo die Mutter der Dinge wohnt, die verschleierte Jungfrau. Nach dem ist mein Gemüt entzündet. (Balser 9)

It is crucial to point out that the "sie" in the line "ich muß sie suchen gehen" can refer equally to Rosenblütchen, as to "die Mutter der Dinge" and "die verschleierte Jungfrau." Hyacinth is not yet conscious of the fact that he is seeking a synthesis of a mother construct which will be projected onto Rosenblüt at the end of the 'Märchen.' A more detailed analysis of the role of women in both 'Märchen' will be discussed at a later time.

The process by which Anselm sets out on his journey is more complex than Hyacinth's, for it occurs in detailed stages that lead away

from the hero's harmony with nature to his alienation from both the natural and the material world. After his realization of the strangeness which pervades his once beloved garden, he leaves his home and acquires the traditional knowledge of a scholar, "Anselm war Schüler, war Student, er kehrte in die Heimat mit einer roten und dann mit einer gelben Mütze, mit einem Flaum auf der Lippe und mit einem jungen Bart. Er brachte Bücher in fremden Sprachen mit . . ." (*Märchen* 191). He eventually becomes a professor, which traditionally represents the highest acquisition of knowledge in society, and experiences yet a further alienation from his environment:

Nun ging es ihm ähnlich wie es ihm am Ende seiner Kindheit gegangen war. Er fühlte plötzlich viele Jahre hinter sich wegegelitten, und stand seltsam allein und unbefriedigt mitten in der Welt, nach der er immer getrachtet hatte. . . . Es war alles wie welk und verstaubt, und das Glück lag wieder weit in der Zukunft, und der Weg dahin sah heiß und staubig und gewöhnlich aus. (192)

At this time of uncertainty Anselm falls in love with Iris, a mysterious and eccentric woman who enjoys being surrounded only by books, flowers and music. That which fascinates Anselm about her is the potential for memory that she awakens within him, "Schon dein Name tut mir wohl, Iris ist ein wundervoller Name, ich weiß gar nicht, woran er mich erinnert. . . . Aber immer wenn ich deinen Namen sage, will er mich noch außerdem an irgend etwas mahnen, ich weiß nicht was, als sei er mir mit ganz tiefen, fernen, wichtigen Erinnerungen verknüpft, und doch weiß und finde ich nicht, was das sein könnte" (193). Iris, who is portrayed as being distant and demanding, denies him her hand in marriage, instead giving him a task, that if completed, will be rewarded with their union:

Mehrmals hast du mir gesagt, daß du beim Aussprechen meines Namens jedesmal dich an etwas Vergessenes erinnert fühlst, was die einst wichtig und heilig war. Das ist ein Zeichen, Anselm, und das hat dich alle die Jahre zu mir hingezogen. Auch ich glaube, daß du in deiner Seele Wichtiges und Heiliges verloren und vergessen hast, was erst wieder wach sein muß, ehe du ein Glück finden und das dir Bestimmte erreichen kannst.--Leb wohl, Anselm! Ich gebe dir die Hand und bitte dich: Geh und sieh, daß du das in deinem Gedächtnis wiederfindest, woran du durch meinen Namen erinnerst wirst. Am Tage, wo du

es wiedergefunden hast, will ich als deine Frau mit dir hingehen, wohin du willst, und keine Wünsche mehr haben als deine. (196)

It is with this dictate in mind that Anselm begins his actual journey towards the unearthing of memory and fulfillment of longing. Although Anselm gives up his career and his traditional knowledge, his search within the depths of his memory seems fruitless, "Vieles fand Anselm auf seinen ratlosen Wanderungen durch die Schlünde des Gedächtnisses. Vieles fand er, was ihn rührte und ergriff, und vieles, was erschreckte und Angst machte, aber das eine fand er nicht, was der Name Iris für ihn bedeutete" (199). The physical aspect of his goal, the union with the earthly goddess Iris, must be eliminated at this point in his journey, in order to remove the hero farther from earthly aspirations and goals. Iris falls ill and gives him the final clue in discovering the fulfillment of his longing before her death, "Suche weiter, und gehe diesen Weg, bis du am Ziele bist! Du meinstest ihn meinetwegen zu gehen, aber du gehst ihn deinetwegen. . . . Da, nimm meine Blume, die Iris, und vergiß mich nicht. Suche mich, suche die Iris, dann wirst du zu mir kommen" (200-1). Only at Iris' death does Anselm finally give up his traditional knowledge and leave his entire world behind to enter into the next phase of his journey. Iris' death purges Anselm of all socialized knowledge, just as the old woman in the woods burns Hyacinth's book. Anselm, however, experiences a more complex withdrawal from society than Hyacinth, who abandons his brief encounter with traditional knowledge without much regret.

It is at this point that both Anselm and Hyacinth are faced not only with alienation from nature and their own material world, but more so with the knowledge that they have become separated from their memory and thus themselves. Having been alienated from society, the heroes are both drawn to nature in order to contemplate a possible resolution to their longing through a re-learning of communication with their natural world. Each hero strives in his own way to win back the communion he once shared with the natural world in his childhood. Anselm, for example, befriends children and learns how to live as simply as they do, something that he had never previously been able to achieve. Novalis writes in

Blütenstaub that the mere proximity to children evokes the "Golden Age," "Wo Kinder sind, da ist ein goldenes Zeitalter" (Schulz 346). Initially, Hyacinth cannot understand the language of nature but acquires enough longing ("immer höher wuchs jene süße Sehnsucht in ihm" (Balser 10)) to be able to pose the 'right' question to flowers gathered at a spring, "Wo find ich wohl den geheiligten Wohnsitz der Isis?" (10). The reference to Isis in this passage draws from the Roman *Die Lehrlinge zu Sais*, in which the goddess represents the ultimate deification of inner harmony and mystery. Through their ability to communicate with children and nature, the heroes demonstrate once again through language their harmony with nature.

Whereas the union with the natural world provides the heroes with an earthly harmony in childhood, they must seek out a higher, more complex harmony at the end of their journey. Having established the prerequisite of man's union with nature, the heroes are able to go beyond their worldly realm into the innermost mystery of their existence. Their wanderings on earth come to an end when they both arrive in a valley that provides them with water and the final clues with which to bring an end to their longing. It is at this point that the material and the spiritual world collide, for as the heroes enter into a crevice in the earth, they enter the innermost self. The description of the entrance to this spiritual realm is very similar in both 'Märchen,' in which Novalis and Hesse depict the inner transformation through a representation of the physical. Hyacinth, for example, discovers the entrance with the help of talking flowers and a brook:

Eines Tages begegnete er einem kristallinen Quell und einer Menge Blumen, die kamen in ein Tal herunter zwischen schwarzen, himmel-hohen Säulen. . . . 'Gehe nur aufwärts, wo wir herkommen, so wirst du schon mehr erfahren.' Die Blumen und die Quelle lächelten, wie sie das sagten, boten frischen Trunk und gingen weiter. Hyacinth folgte ihren Rat, frug und frug und kam endlich zu jener längst gesuchten Wohnung, die unter Palmen und andern köstlichen Gewächsten versteckt lag. Sein Herz klopfte in unendlicher Sehnsucht, und die süßte Bangigkeit durchdrang ihn in dieser Behausung der ewigen Jahreszeiten. (Balser 10)

The similar depiction of Anselm's experience is rooted in Novalis' 'Märchen,' as the following passage illustrates:

Es stand in einem tiefen Tal im Walde, unter breiten grünen Blättern rann leise ein Gewässer, sonst war alles still und wartend. In seiner Brust aber sang der Vogel fort, mit der geliebten Stimme, und trieb ihn weiter, bis er vor einer Felswand stand, die war mit Moos bewachsen, und in ihrer Mitte klappte ein Spalt, der führte schmal und eng ins Innere des Berges. . . . Anselm blickte empor und in das Felsentor, da sah er tief in den Berg einen blauen Pfad sich verlieren, und goldene Säulen standen dicht zu beiden Seiten, und der Pfad sank nach innen hinabwärts wie ein Kelch einer ungeheuren Blume hinunter. (*Märchen* 202-3)

Anselm arrives in the valley with the guidance of a bird that has a "voice" like Iris, "eine seltene, süße Stimme" (202). The hero projects his inner voice onto the image of the bird, which allows him to go from the physical to the spiritual. As he enters the crevice of the mountain, the inner voice rejoices, "In seiner Brust sang der Vogel hell" (203).

The union of the material and the spiritual is also the coming together of memory and longing. Both heroes re-discover their childhood memory, which at the higher level of consciousness fulfills their longing, although this realization occurs at a different time for Anselm than Hyacinth. Before Anselm enters into the crevice, he realizes that his childhood dream is tied to his love for Iris, "Er erkannte seinen Kindheitstraum wieder, und sah zwischen goldenen Stäben die lichtblaue Bahn hellgeädert in das Geheimnis und Herz der Blume führen, und wußte, dort war das, was er suchte, dort war das Wesen, das kein Bild mehr ist" (202). Hyacinth experiences the synthesis of childhood memory and longing after he has entered into the crevice and subconscious:

Wunderlich führte ihn der Traum durch unendliche Gemächer voll seltsamer Sachen auf lauter reizenden Klängen und in abwechselnden Akkorden. Es dünkte ihm alles so bekannt und doch in nie gesehener Herrlichkeit, da schwand auch der letzte irdische Anflug, wie in Luft verzehrt, und er stand vor der himmlischen Jungfrau. Da hob er den leichten, glänzenden Schleier, und Rosenblütchen sank in seine Arme. (Balser 10)

Both heroes are only able to enter the inner sanctum through a dream state, which makes it possible to penetrate the subconscious. Novalis sees the 'Märchen'-genre as a means of expressing the freedom of association found in the act of dreaming, "Der Traum ist oft bedeutend und prophétisch, weil er eine Naturseelenenwirkung ist--und also auf Associationsordnung beruht--Er ist, wie die Poësie bedeutend--aber auch darum unregelmäßig bedeutend--durchaus frey" (Mähl 173). Novalis further links the 'Märchen' to the dream and subsequently nature, "Ein Märchen ist eigentlich wie ein Traumbild--ohne Zusammenhang--Ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten--z.B. eine musicalische Fantasie--die Harmonischen Folgen einer Aeolsharfe--die Natur selbst" (173). The concept of dreaming is carried through both 'Märchen' and is associated with the formation and recovery of memory. The importance of the dream in Novalis' oeuvre finds its most famous reference in the *dream of the blue flower* in *Heinrich von Ofterdingen* which finds many similarities with *Hyacinth und Rosenblüt*. The dream-tale, which is placed at the beginning of the novel, becomes a reflection of the developing story of Heinrich's predestined journey to the realization of his role as a poet. Heinrich begins his tale by describing his desire to see the blue flower:

. . . aber die blaue Blume sehn ich mich zu erblicken. Sie liegt mir unaufhörlich im Sinn, und ich kann nichts anders dichten und denken. So ist mir noch nie zumute gewesen: es ist als hätt ich vorhin geträumt oder ich wäre in eine andere Welt hinübergeschlummert; denn in der Welt, in der ich sonst lebte, wer hätte da sich um Blumen bekümmert, und gar von einer so seltsamen Leidenschaft für eine Blume hab ich niemals gehört. (Novalis, *Ofterdingen* 9)

Heinrich then falls into a deep slumber, in which he experiences an entire life of travel, life and death, love and separation, "Da träumte ihm erst von unabsehblichen Fernen und wilden, unbekannten Gegenden. . . . Er durchlebte ein unendlich buntes Leben; starb und kam wieder, liebte bis zur höchsten Leidenschaft und war dann wieder auf ewig von seiner Geliebten getrennt" (10). This dream within a dream mirrors the very stages that Heinrich goes through himself in the novel. The second phase of the dream-tale takes Heinrich into an even deeper stage of dreaming,

where he encounters the synthethis of lust and love, earthly and transcendental pleasure:

Eine Art von süßem Schlummer befiel ihn, in welchem er unbeschreibliche Begebenheiten träumte, und woraus ihn eine andere Erleuchtung weckte. . . . Was ihn aber mit voller Macht anzog, war eine hohe lichtblaue Blume, die zunächst an der Quelle stand und ihn mit ihren Blumen von allen Farben, und der köstlichste Geruch erfüllte die Zärtlichkeit. Endlich wollte er sich ihr nähern, als sie auf einmal sich zu bewegen und zu verändern anfang; die Blätter wurden glänzender und schmiegt sich an den wachsenden Stengel, die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen, ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte. (*Ofterdingen* 11)

Novalis uses the dream as a means of entering the subconscious in much the same manner in *Hyacinth und Rosenblüt*. Hyacinth, having found the entrance to inner earth, must dream in order to complete his final journey into his spirit, "Unter himmlischen Wohlgedürften entschlummerte er, weil ihn nur der Traum in das Allerheiligste führen durfte" (Balser 10).

Hesse's *Iris* makes use of the dream from the beginning of the 'Märchen' to illustrate the unity of memory, longing and dreaming. Anselm first experiences the dream as he looks into the blue depths of the iris growing in his garden, "In ihrem Kelch hatte er irgendeinmal, im frühesten Kindestraum, zum erstenmal im Buch der Wunder gelesen, ihr Duft und wehendes vielfaches Blau war ihm Anruf und Schlüssel der Schöpfung gewesen. . . . Er träumte auch bei Nacht zuweilen von diesem Blumenkelch, sah ihn ungeheuer groß vor sich geöffnet wie das Tor eines himmlischen Palastes, . . ." (*Märchen* 188). As Anselm breaks away from his union with nature he experiences the loss of dreams that emanate from within the iris, "und keine Träume und Märchengestalten wandelten aus und ein auf dem goldgezaunten Pfad ihres Kelches" (190). It is this loss of childhood dreams that Iris wants to awaken in Anselm, "Geh, und sieh, daß du das in deinem Gedächtnis wiederfindest, woran du durch meinen Namen erinnert wirst." The access to the dream and the unconscious is closely tied to the memory of Anselm's childhood spent with the iris. When Anselm finally reaches the end of his journey he has been led by his

dreams, "Träume führten ihn." As he enters into the blue interior of both the mountain of the material world and the unconscious of the spiritual world, Anselm experiences the synthesis of memory and longing:

Es war Iris, in deren Herz er drang, und es war die Schwertlilie im Garten der Mutter, in deren blauen Kelch er schwebend trat, und als er still der goldnen Dämmerung entgegenging, da war alle Erinnerung und alles Wissen mit einem Male bei ihm, er fühle seine Hand, und sie war klein und weich, Stimmen der Liebe klangen nah und vertraut in sein Ohr, und sie klangen so, und die goldnen Säulen glänzten so, wie damals in den Frühlingen der Kindheit alles ihm getönt und geleuchtet hatte. Und auch sein Traum war wieder da, den er als kleiner Knabe geträumt, daß er in den Kelch hinabschritt, und hinter ihm schritt und glitt die ganze Welt der Bilder mit, und versank im Geheimnis, das hinter allen Bildern liegt. (*Märchen* 203)

For Anselm the dream becomes a means of unlocking the powers of memory, thereby gaining access to the realm of the unconscious.

Both Hyacinth and Anselm find the "cure" to their longing by being reunited with the women they desire and by reaching a higher level of consciousness. How the figure of the woman is portrayed however, differs in *Hyacinth und Rosenblüte* and *Iris*. The feminine is incorporated in a complex mother construct which includes not only the biological and spiritual mother, but also the sexually desired woman such as *Rosenblüt* and *Iris*, and nature. Such a construct represents spiritual rebirth in a broader sense. Both Anselm and Hyacinth set out to find the flower and return to it as a child might envision returning to the mother's womb. Inside this womb-like "nirvana" the hero discovers the spiritual oneness he once had with both his biological mother and nature. Hesse, for example, only mentions the biological mother of Anselm's childhood years in the context of his separation from nature and at her death. Later in the 'Märchen,' the mother's voice guides Anselm on his journey, "In seinen Träumen sprach die Mutter zu ihm, deren Gestalt und Gesicht er nun so deutlich und nahe fühlte wie in langen Jahren nie." His final destination finds him going deep into the blue secret of the self, "ins blaue Geheimnis des Innern," which is "die Schwertlilie im Garten der Mutter." Anselm not only enters the flower from his mother's garden, but also *Iris'* heart. Here

the mother construct surpasses that of the biological mother and becomes symbolic for the spiritual mother that becomes a spiritual womb to which the hero returns. Upon entering the self, he physically becomes a child again, "er fühlte seine Hand und sie war klein und weich" and continues deeper into the womb-like interior towards the so-called "Heimat." Hesse's mother construct becomes a metaphor for nature and spirituality in all its complexities.

Novalis creates a similar complex image of the mother. Hyacinth's biological mother is a marginal figure as well in the 'Märchen.' The mother construct however becomes more complex as Hyacinth sets out to fulfill his wish to find "die Mutter der Dinge", "die verschleierte Jungfrau" and "die heilige Göttin." Die "Mutter der Dinge" encompasses the figure of Rosenblüt and the spiritual oneness which the hero experiences at the end of the 'Märchen.' When Hyacinth finally meets the "himmlische Jungfrau," he brings together his image of Rosenblüt and the "heilige Göttin." The end of the 'Märchen' finds Hyacinth living the earthly, bourgeois synthesis of matrimony, including the future "unzählige Enkel." The subconscious wish of unity and harmony is projected onto a conscious societal wish. The otherwise complex and symbolic tale, concluding with the traditional: "denn damals bekamen die Menschen so viel Kinder, als sie wollten", becomes an almost uncanny premonition to the 'Volksmärchen' endings, stylized by Wilhelm Grimm around 1810. The ending, which is traditional compared to the body of the narrative, seems ironic to the point of negating the symbolic meaning of the text. In contrast, Hesse's ending expands on the spirituality that is built up in the narrative. The author seems to carry out Novalis' subconscious wish to return to the womb; to the dream, and not to re-emerge in the earthly. *Iris*, which seems to take on Novalis' concept of spiritual development, follows through with the underlying theme of passage from the earthly to the spiritual, whereas Novalis retreats back to the secure earthly domain in *Hyacinth und Rosenblüt*.

While Novalis develops his theory of poetics and the Romantic in the form of a 'Märchen' narrative, Hesse expands on these same theories over a century later in his own oeuvre. How much his own mysticism and influence of Indian religion and philosophy play a role is certainly a key

element in Hesse's affinity to Novalis' theories of the Romantic. Whereas Novalis' 'Märchen' serves as a "mise en abime" of the novel-fragment *Die Lehrlinge zu Sais*, Hesse's *Iris* stands alone as a narrative, which refers to itself but is rooted in Novalis' oeuvre. Hesse thus fulfills the Romantic desire of "Perfektabilität" by expanding on Novalis' 'Märchen' and taking the hero even farther into the blue where "kein Bild mehr ist" (*Märchen* 202).

Notes

¹ Schlegel, Friedrich: "Wenn solche Beispiele ans Licht träten, dann würde ich Mut bekommen zu einer Theorie des Romans, die im ursprünglichen Sinne des Wortes eine Theorie wäre: eine geistige Anschauung des Gegenstandes mit ruhigem, heitern ganzen Gemüt, wie es sich ziemt, das bedeutende Spiel göttlicher Bilder in festlicher Freude zu schauen. Eine solche Theorie des Romans würde selbst ein Roman sein müssen . . ." (Schlegel 211).

Works Cited

- Balser, Karl u.a., eds. *Dichtung der Romantik*. Erzählung 4. Märchendichtung. Wiesbaden-Berlin: Vollmer Verlag 7.
- Hesse, Hermann. *Die Märchen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1975. 187-188.
- Hesse, Hermann and Karl Isenberg Karl, eds. *Novalis. Dokumente seines Lebens und Sterbens*. Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 1925/1976.
- Mähl, Hans-Joachim, ed. *Dichter über ihre Dichtungen*. Band 15. Novalis. Passau: Heimeran Verlag, 1976.
- Michels, Volker. *Hermann Hesse. Leben und Werk im Bild*. Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 1973/1974.
- Novalis. *Heinrich von Ofterdingen*. Stuttgart: Reclam, 1987.
- Schneider, Christian. *Hermann Hesse*. München Verlag: C.H. Beck, 1991.
- Schlegel, Friedrich. *Kritische und theoretische Schriften*. Stuttgart: Reclam, 1978.
- Schulz, G., ed. *Novalis Werke*. München: Verlag C.H. Beck, 1969.

Clara S. and her "Men-tors": The Annihilation of the Female Artist

Caitlin Gannon

The tradition of music composition in Germany is and always has been a predominantly male domain. This is reflected by the scarcity of female composers in the musical canon. Musicologist Eva Rieger notes: "In the music world women still play only a humble supporting role. Their part in producing music is small compared to men's and the history of music has no record of any female genius" (Rieger 135). The exclusion of women from the typically conservative world of music continues well into the present. In 1969, notes Renate Möhrmann, "Dr. Wolfgang Stresemann, director of the Berlin Philharmonic . . . wrote in answer to applications from women musicians to his orchestra: 'Following an old tradition, the Berlin Philharmonic does not accept any women musicians'" (Möhrmann 151).

In the play *Clara S. - A Musical Tragedy*, Austrian writer Elfriede Jelinek depicts the effects of this unjust exclusion on historical virtuoso Clara Wieck Schumann, best known as the wife of composer Robert Schumann. Clara was an esteemed concert pianist and composer as well, though few of her own compositions are known today. Her attempts at composition were limited by her role as wife and mother; in addition to enduring her husband's failing mental health, she gave birth to eight children in thirteen years. Through her, Jelinek illustrates the structures of power that overshadow Clara's existence as an artist's wife and that at the same time prevent her from ever realizing her own potential as a composer.

Clara Schumann serves as an archetype of the famous yet suppressed female artist; opposite her Jelinek poses Robert Schumann as husband and power figure, and the Italian poet Gabriele D'Annunzio, associated with the *l'art pour l'art* movement. Although historically a later figure than the Schumanns, D'Annunzio symbolizes the elitist institution

of art and its exploitation of women. On the one hand, Robert and his insistence on Clara's allegiance to the family hinder her from achievement; on the other, D'Annunzio demands sexual favors from Clara and her young daughter Marie in turn for the financial support they need.

In addition to playing the roles of aspiring artist and mother, Clara Schumann is also the subject of another myth that Jelinek seeks to dissemble. In the Nazi period, Clara Schumann was used as a politically motivated symbol of the giving mother, faithful and submissive wife, who resigns her interests and talents to those of her husband (Fischer 48). In the play, Clara ceases to submit to this role, and challenges the acceptance of the limited presence of women in art.

The action centers around the tension between Clara S. and Gabriele D'Annunzio, and takes place in his villa in Italy, figuratively on his territory. D'Annunzio blatantly abuses his position as a rich and influential patron of the arts as he hinges sexual favors from Clara on any financial assistance she might receive from him. Through their constant flattery of him, other female characters reinforce the notion that a woman only has a chance if she is sexually attractive to D'Annunzio, who personifies the institution of art. He has the power to launch or destroy a career, therefore reducing the talents of a woman to her sexual attractiveness. In the context of Clara Schumann's time, Eva Rieger describes how the careers of famous opera divas were in fact dependent on their sexuality: "Many men arranged a concert in return for sexual favours and there is evidence that even newspaper critics expected sexual benefits in return for favourable reviews" (Rieger 145-146). Jelinek has D'Annunzio express this exploitation himself: "Der Masse der Kunstinteressenten darf sie sich erst geben, nachdem sie sich mir gegeben hat. Viel wird dann allerdings nicht übrig sein" (Jelinek 102).

A double standard arises when women produce art in the male-dominated art world. Whereas a man can write poetry or compose music and win the affection of a woman through his art, a woman attempting the same is viewed as threatening and unfeminine. Her production of art negatively affects her attractiveness. Jelinek expresses this contradiction through the voice of the character of Robert Schumann: "Der einzige

Effekt ihrer Kompositionsversuche war das sukzessive Absterben ihres weiblichen Geschlechtsreizes für mich" (115).

D'Annunzio, also referred to as the Commandante in allusion to the dictator Mussolini, sees women exclusively as sexual objects, and whatever talents they may have are anchored to their physical capabilities. Because Clara S. evades his sexual advances, D'Annunzio turns to her young daughter Marie, who demonstrates her talent at the piano. As Clara asks him his opinion of her daughter's ability, he crudely reveals his sexually motivated interest in her: "Ich schätze die beginnenden weiblichen Körperformen Ihres Kindes sehr wohl, nicht jedoch dessen Kunstäußerungen" (91). Michael Fischer expresses the disappointment faced by women like Clara who seek affirmation of their ability from members of the art hierarchy; "Der Traum von Anerkennung und Freiheit in der Kunst endet für die Frauen . . . rasch in den Niederungen sexueller Abhängigkeit" (Fischer 47).

Finally, Jelinek goes one step further to compare D'Annunzio, the artist who controls the production of women through sexuality, to Johann Wolfgang von Goethe, the most cherished of German artists. Describing D'Annunzio, the character Luisa explains "er ist vollkommen unersättlich in seinen Wünschen. In seiner körperlichen Gier ist er nur mit eurem Goethe zu vergleichen!" (105).

Clara's oppression stems not only from the world of art but also from her family situation, in which she is dominated first by her father and later by her husband. Historically, Clara Wieck's father, a famous music pedagogue, shaped her into a piano virtuoso to advertise his piano teaching technique, leaving her very little time for herself. This dominating paternal presence was quickly replaced by Robert Schumann and his controlling jealousy and neuroses when she entered into marriage with him.

In Jelinek's play, Robert's diminished ability to play the piano and his financial dependence on Clara's performance career does not stop him from controlling her; he restricts her to playing interpretations of his own compositions, and discourages her from ever composing herself: "Komponieren durfte ich nie selber. Obwohl ich es doch so sehr wollte. Er hat mich dazu gebracht, zu glauben, daß ich es in seinem Schatten gar

nicht wollen könne" (100). When Clara develops a piece to completion, his evaluation of it entails rewriting the piece, changing the title and in effect replacing her female authorial voice with his own. He undermines her originality as a producer of art, and cuts her down to a reproducer of children in his image.

Clara's difficulty in harmonizing her roles as mother and artist elucidates the basic suppression of women in art through their biological connection to nature. Clara S. sees the encouragement of women to have children as an intentional exclusion from artistic production: "Alles, was aus dem Körper herauskommt, das Kind etwa, alles ist dem Mann ein Ekel. Gleichzeitig regt er die Frau aber dauernd zum gebären an, um sie an ihrer Kunstausübung zu hindern. Er will keine Konkurrenz erwachsen sehen" (109). The glorified picture of the ever-pregnant mother typifies the only accepted role of women in society: women should reproduce, but the productive sphere remains an exclusively male domain. Using music as an example, Eva Rieger points out that women "have gradually become tolerated . . . in the reproductive sphere, although a few instruments such as the brass and percussion have largely remained the prerogative of men. However, in the productive sphere--that of composition--women have never been encouraged" (Rieger 136).

If a woman does succeed as an artist, despite the hurdles in her path, she must often subject herself to another facet of the resistance to women in art; the female artist is made into an ideal, aestheticized and artistically talented but devoid of any individuality. Clara Schumann's public image, both historically and in the play, can be compared to the Madonna figure of Christian mythology, who is venerated yet remains distant from the masses. Clara S. laments: "Wer an mich denkt, denkt an mich nicht wie ein Bruder an eine Schwester oder ein Freund an eine Freundin, sondern wie ein Pilger an ein fernes Altarbild!" (115). This glorification of woman makes her into a commodity, approachable to the community only as an ideal. Because she cannot compete with this idealized image of herself, she loses her own identity. "Die Abtötung meiner Person erfolgte rasch dadurch, daß man mich zur Heiligen machte, zur Idealfigur. Zur passiven Gegenwart, fern und ungefährlich. Ich habe folglich die ganze Zeit über nicht gelebt" (100).

The traditional binary pairing of woman with Nature and the irrational, an ancient myth used to exclude women from most spheres of life, is also expressed in the play through Robert; "künstlerische Leistung liegt außerhalb der Frau . . . denn nur natürliche Körperleistung zählt für diese . . . deshalb weil . . . die Frau . . . reine Natur . . . ist" (122). Because of their biological proximity to the forces of Nature, Robert sees women in the intellectual realm also inescapably attached to the body. This characterization implies that only men, 'untainted' by biological urges, are capable of producing art. Such a conviction is prevalent throughout the history of musicology; as Rieger states, "[t]here was no lack of attempts to explain the absence of woman's contribution to artistic production by referring to her 'natural' creative deficit" (Rieger 136).

The denial and devaluation of nature/woman is an expression of man's fear of it. Throughout the play, Jelinek incorporates the violence of nature into the stage directions, referring to it as "zarte Naturgewalt" (124). Nature punctuates Clara's story with thunder and lightning that win the upper hand, at the end completely dominating the action. Clara S. realizes the repulsion men feel toward nature: "Die größte Angst des Mannes ist die Angst vor der Natur und die Angst vor der Frau. Noch größer aber ist die Angst vor dem eigenen Körper" (94). The man sees the irrationality and power of nature on his own body, and therefore feels vulnerable. Yet, he projects this fear and vulnerability onto the woman, making her the embodiment of these weaknesses. Luce Irigaray describes man's negation of woman as the reflection of his own self: "the Other . . . is always to some extent his Other, even if he does not recognize himself in it, even if he is so overwhelmed by it as to bar himself out of it and into it so as to retain at the very least the power to promote his own forms" (Irigaray, 135). The Commandante D'Annunzio expresses this incitement to control nature by devaluing it:

Wahrscheinlich ist die Frau eher das Nichts. Das Nichts! . . . Die Frau hat nämlich eine unersättliche Gier, die der Mann nie befriedigen kann. Die Folge: Angst! Man muß das Weib deshalb zu etwas Ekelhaftem, womöglich gar Verwesendem machen, damit es einem graust. (106)

If woman and her creative/destructive power is devalued enough, this power becomes negative, and must be controlled. This cultural construct subordinating women to men and imbalancing the power structure serves only the patriarchal agenda. Clara S. serves as the destroying force in this pattern; she seeks to turn it around by verbalizing her oppression and stepping out of the frame of passive acceptance.

Clara S. demonstrates the break away from traditional forms of artistic production and its suppression of the female voice. The societal barriers that stand in her way as an aspiring woman artist are daunting; Jelinek illustrates through the reactions of the male characters how deeply imbedded the prejudgment is that true art can only be produced by and about men. As Konstanze Fliedl describes,

die Funktion der Kunst . . . besteht in der Selbstdarstellung des Herrschenden; Kunst definiert sich, indem sie die Unterschiede zum jeweils anderen feststellt, und zwar so, daß diese als natürlich gelten können; Geschichte als Voraussetzung dieser Unterschiede wird aufgehoben. (Fliedl 103)

The "other" described is the woman; it becomes unnecessary to locate differences between men and women and their artistic talents in history if these differences are presented as 'natural'.

The task of describing these differences is assumed by male artists, in order to fortify their position of dominance. "Der Mann bildet ab, die Frau wird nachgebildet" (124). In this constellation the woman is relegated the passive role of the object described. It is not accepted for a woman to express or name herself; her voice is drowned out by her male counterparts. Clara S. describes the resistance that develops when a woman does in fact succeed: "Wenn sich die künstlerischen Fähigkeiten der Frau über die Normen der Zeit hinaus entwickeln, dann entsteht eine Monstrosität. Sie ist ein Verstoß gegen die Eigentumsrechte dessen, dem sich das Weibstier zur Verfügung zu halten hat" (118). The successful female artist, by the very act of achieving self-expression, has challenged the patriarchal norms that have hindered women from entering the world of art.

This complex theme presented by Jelinek does not lend itself to traditional dramatic form, by virtue of its own anti-traditional stance. Jelinek's style of theatrical presentation, characteristic of her works, demonstrates her ability to break out of tradition to find new possibilities of expression. Jelinek's use of language is an important aspect of this style; often described as destructive and cold, "der böse Blick," her language functions as a means to represent myths such as the 'natural' division of gender while simultaneously deconstructing them. Relationships of violence and power are inseparable from her depiction of female sexuality, and she uses obscene and embarrassing phrases in order to deromanticize the idealization of female passivity and unveil it as the internalization of oppression. The shock effect of such openness is necessary to communicate her point. Dagmar von Hoff describes Jelinek's dialogues as "naked language," referring to her ability to verbalize what others only think (113). Jelinek loads each sentence with the anger of women whose voices have been suppressed, resulting in an explosive and shockingly effective exposure of hidden power relationships.

Jelinek's play demonstrates a postmodern reversal of the traditional form of the drama; the illusion of reality on the stage is shattered through the use of contradictory staging and costumes, and the structure of the dialogues dismisses the possibility of assigning one central interpretation to the text. Significantly, her characters do not function as real people or communicators of meaning; the audience is not invited to identify with them, thus reducing their role to speakers of the author's words.

Jelinek's manipulation of language and classical dramatic form is essential to the success of the play, because she could not effectively criticize the dominating structures without stepping outside that framework. Her goal is reached through a form of writing that demands rejection of the kind of art that hinders other ways of thinking (Spielmann 38). These limiting structures must be challenged and eventually radically changed; yet in order to make this possible, the costs already borne by female artists must be recognized:

It is not enough to show the astonished world how good the many women were whose works have been confined to the archives. Instead, it is necessary to draw

attention to the works that were never written, to the many works which were never put down on paper and never could be. (Rieger 149)

The consequences of artistic suppression for the female artist are fatal. Clara S.'s final sentence describes the hopeless plight of a woman struggling to find herself in the male tradition; "Die Welt des Männergenies ist die Todeslandschaft. Der Friedhof" (122).

Works Cited

- Fischer, Michael. *Trivialmythen in Elfriede Jelinek's Romanen 'Die Liebhaberinnen' und 'Die Klavierspielerin'*. St. Ingbert: Röhrig, 1991.
- Fliedl, Konstanze. "Natur und Kunst. Zu neueren Texten Elfriede Jelineks." *Das Schreiben der Frauen in Österreich seit 1950*. Wien, Köln: Böhlau, 1991.
- Hoff, Dagmar von. "Stücke für das Theater." *Gegen den schönen Schein*. Ed. Christa Gürtler. Frankfurt: Neue Kritik, 1990.
- Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Jelinek, Elfriede. "Clara S. - Eine musikalische Tragödie." *Theaterstücke*. Hamburg: Rowohlt, 1992.
- Möhrmann, Renate. "Occupation: Woman Artist. On the Changing Relations Between Being a Woman and Artistic Production." *Feminist Aesthetics*. Ed. Gisela Ecker. London: The Women's Press, 1985.
- Rieger, Eva. "'Dolce Semplice?' On the Changing Role of Women in Music." *Feminist Aesthetics*. Ed. Gisela Ecker. London: The Women's Press, 1985.
- Spielmann, Yvonne. "Ein unerhörtes Sprachlabor." *Elfriede Jelinek*. Eds. Kurt Bartsch and Günther Höfler. Graz: Droschl, 1991.

---BOOK REVIEWS---

UWE TIMM.

Die Entdeckung der Currywurst.

Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993.

Nicole Zöllner

Wie kam der Curry zur Wurst? Mit dieser Frage beginnt und endet die Geschichte. Sie bildet den gedanklichen Faden, der die Novelle zusammenhält. Der Ich-Erzähler begibt sich an die Stätten seiner Kindheit in Hamburg. Seine Gedanken beginnen um eine Imbiß-Delikatesse zu kreisen--die in Norddeutschland beliebte Currywurst. Der Geschmack dieser Wurst erinnert ihn an die Zeit nach dem Krieg, seine Ausflüge in Hamburgs Gängeviertel, an Frau Brückers Imbißbude, die Wohnung seiner Tante, und die dunkle Küche, in der von Zeit zu Zeit auch Frau Brücker saß und "von den Schwarzmarkthändlern, Schauerleuten, Seeleuten, den kleinen und großen Ganoven, den Nutten und Zuhältern" erzählte

(13), die zu ihrem Imbißstand kamen.

Frau Brücker hatte die Currywurst erfunden. So hieß es zumindest. Und der Erzähler, überzeugt von der Richtigkeit dieser Behauptung, macht sich fünf Jahrzehnte später auf, um mehr über die Erfindung dieser kulinarischen Kreation zu erfahren. Er findet Frau Brücker in einem städtischen Altersheim in Harburg. Hier sitzt die erblindete siebenundachtzigjährige Frau am Fenster und strickt einen Pullover für ihren Urenkel. Sie hat Zeit. Schnelle Antworten sind von ihr nicht zu bekommen. Der Erzähler muß seine Ungeduld zügeln. Siebenmal besucht er die alte Frau, siebenmal ißt er schwere, süße Torten, siebenmal bringt der freundliche Zivildienstleistende rosafarbene Pillen gegen zu hohen Blutdruck, siebenmal beobachtet er Frau Brücker beim Stricken. Sie strickt mit mehreren Fäden, führt die Nadel langsam, aber zielgenau in die Maschen ein, befühlt die Ränder, tastet nach neuen Fäden, in sich versunken, ohne Hast, aber auch ohne zu stocken. In ihren Händen entsteht eine Landschaft mit Hügeln, einer Tanne, blauem

Himmel und einer gelben Sonne. Ebenso allmählich entwickelt sich für den Zuhörer und damit auch für den Leser ein Bild, ein Ausschnitt aus dem Leben dieser Frau. Lena Brücker erzählt stückchenweise von notwendigen und zufälligen Ereignissen, die zur Erfindung der Currywurst geführt haben.

Ihre Geschichte beginnt am 29. April 1945. Die englischen Truppen sind bei Artlenburg über die Elbe gegangen. In Hamburgs Straßen werden Barrikaden gebaut; der Volksstrom wird aufgestellt, Durchhalteparolen ausgegeben und das letzte Aufgebot verwundeter oder kaum ausgebildeter Soldaten an die Front geschickt. Zerbombte Häuser, leere Fassaden und schwelende Schuttberge bestimmen das Straßenbild. Nur die Kinos bieten noch Zerstreuung.... In der Warteschlange vor einem solchen treffen Lena Brücker und der junge Marinesoldat Bremer zusammen. Die Wochenschau zeigt lachende deutsche Soldaten, die auf dem Weg sind, um einen russischen Angriff irgendwo an der Oder zurückzuschlagen. Doch noch während der Vorschau heulen draußen die Luft-

schutzsirenen auf. Die Zuschauer drängen aus den Saaltüren.

Lena Brücker nimmt den jungen Bootsmann mit zu sich nach Haus. Sie tischt ihm ihre Essensrationen für die nächsten drei Tage auf, legt zwei Briketts mehr als gewöhnlich in den Ofen, holt den schwarzgebrannten Birnenschnaps und die Flasche Madeira aus der Kammer, schmückt den Tisch mit den seit Jahren nicht mehr benutzten Damastservietten und zündet drei Kerzen auf einmal an. Ihr Mann wurde 1939 eingezogen. Er kam in die Etappe nach Ostpreußen und lernte dort eine andere Frau kennen. Nichts Neues für Lena Brücker. Das war schon vorher so gewesen. Und sie war froh, diesen Mann los zu sein. Auch ihre Kinder lebten außerhalb Hamburgs; die Tochter in Hannover, der sechzehnjährige Sohn im Ruhrgebiet. Sie selbst wurde dienstverpflichtet in die Kantine der Lebensmittelbehörde, die sie seit Beginn des Rußlandfeldzuges leitete. Und der Marinesoldat? Bremer hatte in Oslo im Stab des Admirals die Seekartenkammer geleitet. Vor vier Wochen war er auf Heimaturlaub nach Braun-

schweig gefahren und hatte sich dann wieder auf die Reise zurück nach Oslo gemacht. Er kam bis nach Kiel. Dort wurde er zu einer Panzerjagd-Einheit abkommandiert, drei Tage an der Panzerfaust ausgebildet und nach Hamburg befohlen. Am nächsten Morgen, um fünf Uhr, sollte er sich bei seiner neuen Einheit melden und in der Lüneburger Heide den Endkampf gegen englische Panzer führen.

Fast beiläufig bietet Lena Brücker dem Soldaten an, ganz in ihrer Wohnung zu bleiben. Bremer überlegt, wägt die Chancen ab, heil durchzukommen. Er hat die Wahl zu desertieren und dann möglicherweise wegen Fahnenflucht erschossen zu werden oder an der Front zu sterben. Er entschließt sich, zu bleiben und das Kriegsende in Lena Brückers Bett abzuwarten. Lena hält ihn versteckt, bekocht und verwöhnt ihn. Tagsüber bleibt er allein in der Wohnung, und nachts dürfen sie nicht zu laut sein, damit Frau Eckleben in der Wohnung unter ihnen nicht merkt, daß Lena einen Mann im Haus hat. Die größte Angst jagt ihnen der Blockwart ein. Lammers, der für

jede Wohnung einen Schlüssel besitzt, spioniert den Hausbewohnern nach und steht plötzlich unangemeldet in der Tür. Beim kleinsten Geräusch muß der Deserteur also in der Besenkammer verschwinden. Plötzlicher Schrecken durchbricht die Langeweile des Wartens; und wenn Lena von der Arbeit kommt, hat sich Bremer zu Tode gefürchtet und die Wohnung geputzt.

Am 2. Mai kapituliert Hamburg. Der Krieg ist vorbei, doch Lena Brücker tut etwas Seltsames. Sie bringt es nicht über sich, dieses einzige und stille Glück ihres Lebens sofort wieder zu zerstören und läßt das Dritte Reich für Bremer noch etwas länger dauern. Sie verschweigt ihm die Kapitulation, und so dauert der Krieg in der Dachwohnung von Frau Brücker an. Dabei kann sie sich auf den blinden Kriegseifer ihres Marinesoldaten verlassen. Der Deserteur entwickelt sich zum Strategen am Küchentisch. Bremer glaubt auf Anhieb, was die Katastrophen der letzten Kriegsjahre zu deutschem Wunschdenken gemacht hatten. Mit Hilfe eines Schulatlases

plant er den deutschen Vormarsch im Verbund mit den westlichen Streitkräften gegen die Russen.

Trotz allem bekommt Bremer der goldene Käfig nicht. Er ist vom Warten überreizt, tigert in der Wohnung hin und her und verliert den Geschmack. Ein Sinnbild, das auch Lena richtig zu deuten versteht. Sie gibt ihrer Liebe noch drei Tage. "Aber dann, am nächsten Tag, sah Lena Brücker die Fotos. . . . Fotos, bei denen Lena Brücker der Hunger verging . . . Fotos, die sie wie benommen nach Hause gehen ließen, Fotos, die ihr die Frage stellten, was sie all die Jahre gedacht und gesehen hatte, oder genauer, woran sie nicht gedacht hatte und was sie nicht hatte sehen wollen. Es waren Fotos, wie sie zu der Zeit viele, die meisten, genaugenommen alle Deutschen zu sehen bekamen. Fotos aus den von den Alliierten befreiten Kzs" (172). Fassungslos schreit sie dem ungläubigen Bremer, der immer noch von der Rückeroberung des Ostens träumt, die verschwiegene Wahrheit ins Gesicht und rennt auf die Straße.

Als sie wiederkommt, ist der Soldat verschwunden, nicht ohne seine Uniform zurückzulassen und mit ihr seinen Talisman, ein Reiterabzeichen. Dieses Abzeichen führt schließlich im Tauschhandel der Nachkriegszeit zur Entstehung der Currywurst. Denn Lena Brücker verliert ein Jahr nach Kriegsende ihre Stelle in der Kantine, worauf sie sich entschließt, eine Imbißbude zu übernehmen und so zu einer geschickten

Schwarzmarkthändlerin wird: Reiterabzeichen gegen Holz, Holz gegen Chloroform, Chloroform gegen Fehfellmantel, Fehfellmantel gegen Ketchup, Whisky, Zigaretten und Currypulver. Als sie alle für ihren Imbißstand nötigen Utensilien zusammengetauscht hat, stürzt sie, schwer bepackt, im Treppenhaus. Dabei vermischen sich Ketchup und Curry zu einer klebrigen Masse. Schon will sie den roten Matsch in den Abfalleimer schmeissen, da leckt sie zufällig an den Fingern--und siehe da, die Soße schmeckt. Die Currywurst ist erfunden und mit der gewürzten Wurst ein Geschmack, "wie die Zeit damals war, aus der die Currywurst kam:

Trümmer und Neubeginn, süßlich-scharfe Anarchie" (216).

Diese einfach zu lesende Geschichte ist raffinierter erzählt als es zunächst den Anschein hat. Uwe Timm, 1940 in Hamburg geboren und nach eigener Aussage dem Erzähler der Geschichte sehr nahestehend, gewährt dem Leser einen einfühlsamen Einblick in das Seelenleben der mittlerweile alten und einsamen Frau Brücker. Dabei gelingt es ihm fast nebenbei, über das Einzelschicksal hinaus die Atmosphäre einer vom Zusammenbruch gekennzeichneten Zeit fühlbar zu machen. Er läßt Menschen, Empfindungen und Verhaltensweisen lebendig werden, ohne ins Geschehen einzugreifen oder dieses zu werten. Die Personen erklären sich durch das, was sie sagen und tun. Die Rahmenerzählung des im Altersheim bei der strickenden alten Frau sitzenden Ich-Erzählers geht dadurch keineswegs verloren. Der Erzähler bestimmt die Richtung. Er lenkt Frau Brückers Geschichte immer wieder auf die Erfindung der Currywurst hin. Frau Brücker läßt sich von ihrer eigenwilligen

Erzählweise jedoch nur ungern abbringen. Sie greift vor, geht zurück, zögert das Ende hinaus, spinnt einen neuen Faden. Ihre Erinnerungen schweifen in kleine Episoden ab. Geschichten wie die vom Küchensaboteur Holzinger, der Nazigrößen mit seinem Essen zum Kotzen bringt, vom Schmuggler Gary und dem Kartoffelkenner Heinz, von der Großmutter, die dem prügelnden SS-Soldaten den Knüppel wegnimmt, vom Arbeiter Wehrs, der an die Gestapo verpiffen wird und danach nie wieder lacht, von Mitläufern, Spitzeln, Hundertfünfzigprozentigen und solchen, die ihre Gesinnung von einem Tag zum anderen wechseln, vom Schwarzmarkt und vom Kiez. Der Erzähler und die alte Frau arbeiten gegeneinander, wobei sich der Erzähler immer wieder zugunsten der weiblichen Perspektive zurücknimmt. Hierdurch entsteht eine Spannung, bei der der Leser nie genau weiß, ob er mehr an den Geschichten oder der Lösung des Rätsels interessiert ist.

Grundsätzlich wird die Darstellung der Ereignisse in den Jahren 1945 und 1946 in indirekter Rede wiedergegeben.

Durch das Einstreuen umgangssprachlicher Floskeln in direkter Rede und sporadisch gegebene Einblicke in das Innenleben der zwei Hauptfiguren--Lena Brücker und Hermann Bremer--schafft es der Autor, eine doppelte Wirklichkeit aufzubauen. In den 27 Tagen ihres Zusammenseins existieren für den Leser zwei Welten nebeneinander: die Wirklichkeit draußen und die private Welt in Lena Brückers Wohnung. Zwischen diesen beiden Welten pendelt Lena, und dadurch gelingt die gleichzeitige Auseinandersetzung mit einer von Faschismus und Zerstörung geprägten Zeit.

Für Uwe Timm steht das erinnernde Erzählen im Vordergrund. Dabei geht er von dem scheinbar Banalen, den alltäglichen Dingen aus, die dazu verleiten, ihre Geschichte zu erfinden und so, durch die konjunktivische Form des Erzählens, neue Wirklichkeiten hervorbringen. In seinem ebenfalls 1993 erschienenen Essay-Band *Erzählen und kein Ende. Versuche zu einer Ästhetik des Alltags* macht Timm sein Anliegen deutlich: "Die gewöhn-

lichen Dinge als ungewöhnlich sehen, der vertrauten Sprache unvertraut begegnen, nahe Menschen--also auch sich selbst--von fern betrachten und darüber erzählen, exakt, ohne Beschönigung, ohne Versöhnung, aber mit Lust, Angst, Wut und Trauer." Timm verwendet eine realistische, das sprachliche Experiment scheuende Sprache. Zwischen seinem Text und dem Leser werden keine Barrieren aufgestellt. Der Leser findet sich und seine alltägliche Wirklichkeit im Erfundenen wieder. Die Erzählung wirkt glaubwürdig und schafft so gedankliche Spielräume gegenüber den Zwängen des tatsächlich Gegebenen, schafft mittels Phantasie neue Möglichkeiten. Die Gattung der Novelle ist dieser Form des Erzählens sehr zuträglich. Das innerhalb einer Rahmenhandlung thematisierte Erzählen, in dessen Mittelpunkt ein unerhörtes Ereignis steht, zwingt zu einer engeren und geschlosseneren Form als der Roman. Die Erzählung konzentriert sich auf einen Abschnitt im Leben der Figuren, wodurch deren Substanz nicht überdehnt und längere Erzählstrecken vermieden

werden. Uwe Timm hat gezeigt, daß trotz der gerafften Form, die diese eher achtlos behandelte Gattung erfordert, eine weitverzweigte, gekonnt montierte und spannend zu lesende Darstellung menschlicher Beziehungen möglich ist.

ULRICH WEINZIERL.

*Arthur Schnitzler. Lieben,
Träumen, Sterben.*

Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1994.

John-Thomas Siehoff.

Pünktlich zur Buchmesse in Frankfurt erschien im September 1994 im S. Fischer Verlag zu Frankfurt eine Darstellung über das Leben des Wiener Dichters Arthur Schnitzler, verfaßt vom Feuilletonkorrespondenten der Frankfurter Allgemeinen Zeitung: Dr. Ulrich Weinzierl. Schon der Untertitel des 290 Seiten starken Buches weist auf die Pole "Lieben, Träumen, Sterben", zwischen denen der Wiener Literaturkritiker in elegant-flüssigem Stil die Lebens- und Schaffensgeschichte des Arztes und Schriftstellers Schnitzler verankert. Ein modern-psychoanalytischer Zugang zu Person und Werk eines Dichters, dem mancher Anhänger bereits, --und das zu Unrecht, wie wir erfahren,-- "im nachhinein die Siegespalme im Wettlauf um die Erforschung des Unbewußten zu überreichen" suchte. Den ebenfalls in Wien ansässigen

angeblichen *concurrenten* kennen wir: es handelt sich bekanntlich um den weltberühmten "Meister unter [den] Traumdeutern", Dr. Sigmund Freud.

Ulrich Weinzierl sucht "Schnitzlers Lebensroman in diesem Versuch weniger in der Chronologie gehorchenden Kapiteln als in miteinander verschränkten Einzelbeobachtungen und Zitatsplittern [zu präsentieren], deren Zusammenschau eine Art Psychogramm ergeben soll". Die Entstehung und Entwicklung von Schnitzlers Komplexen und Ängsten und ihr lebenslanger, teils bewußt teils unbewußt selbstreflektiver Niederschlag in seinen Werken werden unter umfangreicher Einbeziehung von dessen eigenen, penibelausführlichen Traumaufzeichnungen und Tagebucheinträgen analysiert. Der Autor unterteilt sein Buch in sechs Kapitel, die sich folgenden Bereichen des Lebens Schnitzlers in gleicher Abfolge widmen. Zunächst der Familie, und das heißt besonders der Beziehung zu Vater und Brüdern, --warum in diesem Zusammenhang der Plural vonnöten, erfährt der Leser im Text,-- deren

beruflicher Erfolg als Ärzte den seinen weit überflügelte. Danach seinem Verhältnis zu wichtigen geistigen Einflüssen, besonders personifiziert in Freud und dessen Schülern, allesamt Mitglieder eines großen "Zirkel[s] übereinander sinnierender Männer", über deren wechselseitige Begünstigungen und Mißgünste Interessantes zu erfahren ist. Ein weiteres Kapitel, "Der Duft der Frauen", behandelt Schnitzlers erotisches Leben und dessen Spuren in seinem Werk. Der Schlußteil handelt von "de[m] Arzt, de[m] Dichter und de[m] Tod", und durchleuchtet Schnitzlers ambivalente Faszination durch Krankheiten, die ihn selbst mit zunehmendem Alter vermehrt plagten, wie auch den Tod, der seine Familie und Bekanntschaft häufig und mitunter äußerst schmerzhaft "heimsucht[e] [und] ihn nie mehr aus seinen Fängen [freigab]".

Die unschematische Struktur der Darstellung gestattet dem Autor, sich ausgewählten thematischen Gesichts- und Schwerpunkten verstärkt zu widmen, von denen einige besondere Hervorhebung verdienen. Zum einen die

Beschreibung der vielschichtigen Beziehung Schnitzlers zu seinem oftmaligen "Doppelgänger" Freud, zweier eigenwilliger Charaktere, zwischen denen sich ein von Berührungsängsten geprägtes Verhältnis entwickelte, über dessen Ursachen und Verlauf Weinzierl manch Wissens- und Bedenkenswertes berichtet. Ein anderer Höhepunkt ist das Kapitel über Schnitzlers mehr oder weniger kurze und heftige Liebschaften, sowie ernsthafte und tiefgehende Beziehungen mit Frauen. Dort gelangen einige allzu menschliche Seiten des Dichters zum Ausdruck, von deren sich teilweise erst nach erheblicher zeitlicher Verzögerung manifestierenden Konsequenzen auch sein Werk, wie sich zeigt, nicht gänzlich unberührt bleiben konnte.

Weinzierls Buch unterscheidet sich durch seinen Essay-Charakter von anderen, stärker biographisch orientierten Unternehmungen zu Arthur Schnitzler. Doch dies, und daß es das erste ganz der Person des Dichters gewidmete Werk der Neunziger Jahre ist, bewegt alleine noch nicht zur Lektüre. Wohl aber, daß

die Ergebnisse seiner Untersuchung überzeugen, und dies nicht zuletzt, da der Autor es unterläßt, sich auf strikt tiefenpsychologische Interpretationen zu versteifen, vor deren Einseitigkeiten zu warnen er einen weiteren Großen der deutschen Literatur zitiert: Thomas Mann. Der hatte apropos von einer derartig einseitigen Studie über Adalbert Stifter geäußert, er wolle "die Tiefenpsychologie nicht als allein seligmachend auf alle großen Erscheinungen der Literatur angewandt sehen". In der vorliegenden Arbeit hingegen werden Schnitzlers unter anderem durch Altern, Minderwertigkeitsgefühle und Angst vor dem Sterben "beschädigtes Wesen . . . und dessen pathologische Tendenzen" dem Leser einsichtig.

Durch sorgfältige Recherche und Einbeziehung auch des unveröffentlichten Quellenmaterials, --insbesondere der Tagebücher von 1923-1931, Briefen von Lou Andreas-Salomé und Theodor Reik an Schnitzler, sowie des Typoskriptes "Arthur Schnitzler und ich" der Geliebten seines Alters, Clara Katharina Pollaczek,-- gibt der, wie es

scheinen will, mittlerweile auf Lebensbeschreibungen [Alfred Polgar, Carl Seelig, Stefan Zweig] spezialisierte Ulrich Weinzierl neuen Einblick in "Leben, Lieben und Träumen" desjenigen Dichters, der als "eingeweihter Türhüter vor der Wiener 'porta orientis' [stand], wie Hofmannsthal den magischen Ort nannte, 'für jenen geheimnisvollen Orient, das Reich des Unbewußten'". Umfangreiche Anmerkungen, ein Quellen- und Literaturverzeichnis mitsamt Register, sowie nicht zuletzt 21 gut ausgewählte Photographien runden das ansprechend-wissenschaftliche Bild des sehr empfehlenswerten "Versuches" Ulrich Weinzierls über Arthur Schnitzler ab, dessen Werke "ganz besonders [zu] schätz[en]" nicht nur dem bereits erwähnten Thomas Mann überlassen blieb.

Jürgen Habermas

The Past as Future.

Lincoln & London: University of
Nebraska Press, 1994

Martina Eidecker

Die 1991 im Pendoverlag in Zürich erschienene Interviewsammlung mit dem provokanten Titel *Vergangenheit als Zukunft: Das alte Deutschland im neuen Europa?* ist überarbeitet und mit einem Nachwort versehen nun in englischer Übersetzung einem an den Entwicklungen in Deutschland interessierten Publikum zugänglich. Die beiden letzten Kapitel *The Asylum Debate* (Paris Lecture, 14 January 1993) und das Nachwort versuchen, auch die Entwicklungen bis März 1993 miteinzubeziehen, die nach den rechtsradikalen Ausschreitungen und anderer Entwicklungen in Deutschland und auf internationaler Ebene sicherlich nötig geworden sind.

Der Band behandelt eine Vielzahl von Themen die vom Golfkrieg, den normativen Defiziten der Wiedervereinigung über den Historikerstreit zur Frage reichen, was Theorie heute - im Zeitalter einer gewissen

Theoriemüdigkeit unter den deutschen Intellektuellen- noch für eine Bedeutung haben kann.

Das Vorwort, von Peter Hohendahl verfaßt, beschreibt den Charakter der Sammlung denn auch richtig als *tour d'horizon* der deutschen intellektuellen Szene. Wie umstritten allerdings Habermas' Thesen sind, zeigt der Versuch konservativer Historiker, Habermas das Recht zur Mitdiskussion im Historikerstreit und an anderen Orten abzusprechen, weil er als Philosoph nicht qualifiziert sei, historische Probleme angemessen zu beurteilen. Damit taucht der Leser der Interviews in *The Past as Present* in media res der politischen Auseinandersetzungen in Deutschland während der 80er und frühen 90er Jahre, die von der weitläufigeren Frage nach der Rolle und Funktion der Intellektuellen in und für die Öffentlichkeit gekennzeichnet war.¹

Die von Habermas gewählte Interviewform--als Herausforderung, seine eigenen Positionen präzise darzulegen--ist es denn auch, die dem Kommunikationsmodell Habermas' eher entspricht

als die von Adorno vorgezogene Essayform.

Hohendahls Vorwort ist für den Leser, der mit den politischen und philosophischen wie auch historischen Positionen in Deutschland oft nicht hinreichend vertraut ist, von unschätzbarem Wert. Ebenso hilfreich sind die zum Teil sehr detaillierten Endnoten des Übersetzers, der überall dort den Text mit Anmerkungen versieht, wo ein Begriff oder eine Person dem Leser möglicherweise unbekannt sind. Damit wird diese Interviewsammlung zu einer Einführung in die Gegenwartsdiskurse im Deutschland der 80er und 90er Jahre. Gerade in den Vereinigten Staaten, die an ihren Hochschulen ein Zeitalter einseitigen Theorieverständnisses erleben,² kommt die Übersetzung aus dem Gedankenkreis der Frankfurter Schule als erfrischender Wind, der zu neuen und inspirierenden Diskussionen Anlaß gibt, die über einen rein akademischen Diskurs hinausreichen.

Anmerkungen

¹ "Habermas sees the intellectual in a supplemental function,

as someone who counters and subverts the hegemonic discourse." (Hohendahl, ix)

² Allerdings bezieht Habermas die Ansätze Luhmanns, Michel Foucaults und Jaques Derridas in seine Überlegungen mit ein, was überraschend ist "since Habermas has tended to demarcate not only the difference between his own position and competing theories but has also tended to stress the greater validity of Critical Theory." [Hohendahl, xxv]

Anmerkungen zur MLA-Conference

John-Thomas Siehoff

Einmal im Jahr, zwischen Weihnachten und Neujahr, trifft sich bekanntlich eine stattliche Zahl alter und junger Sprachgelehrter des *orbis americanus* auf der großen und renommierten Konferenz der Modern Languages Association (MLA). 1994 war das südkalifornische San Diego der Ort des Geschehens. In Convention-Centre, Hyatt und Marriott Hotel, --pittoresk gelegen neben Yachthafen und Fischerdorf,-- fand der Gedankenaustausch von Studenten und Professoren über Problemstellungen in den modernen Sprachen statt. Die Themen der 774 "meetings" reichten von "Perspectives on the Current Job Market" (#85) bis zu "Germanic Philology, Linguistics, and the Computer" (#369); von "Mock Interviews for Job Seekers in Foreign Languages" (#139) bis zur "Council of Editors of Learned Journals (CELJ) Awards Presentation" (#208). Einzelne Vorträge beschäftigten sich

ebenso mit Fragen über "Refiguring Graduate Studies in English: New Tropes for a New Century" (#144-1), wie mit "Unspecified Details: Banishing the Specter of Female Homoeroticism in Nineteenth-Century Antimasturbation Writing" (#216-2); in Gänze leicht nachzuschlagen in den *Publications of the Modern Languages Association of America*, kurz PMLA, vom November 1994.

Schon im Vorfeld der Konferenz hatte eine bekannte Zeitung aus Los Angeles auf der ersten Seite (sic!) unter dem Titel "For the Sake of Humanities" über das anstehende Ereignis-- "the annual 'Gong-show' of the academic world" berichtet und auch einige kritische Anmerkungen über die "Selbstparodie"¹ der modernen Sprachwissenschaften--meist in Form von Zitaten--untergemischt²:

"Some journalists have mocked the convention for its preponderance of papers about race, class and sexuality (some too graphic to be reprinted here). Others [...] have lamented that literary criticism - a staple of many MLA sessions - has begun to

overshadow literature itself. [...] literary scholarship is becoming irrelevant because it is being 'overtaken by political correctness and multiculturalism' - not to mention sex."

Auch die Kleiderordnung wurde Zielscheibe des südkalifornischen Humors:

"[The MLA] has been derided as an anxious, exploitative festival, complete with its own jargon, dress code and etiquette. [...] [Academics] are the ones with the comfortable footwear, the leather-clad elbows and the stain down the front of their shirts".

Entgegen etwaigen Befürchtungen kann man was die Kleiderordnung anbelangt guten Gewissens Entwarnung geben: Späthippie-Designs schlimmstenfalls ökologisch-angehauchter Färbung waren auf den akademischen Laufstegen selten zu entdecken. Auch trugen die Gewänder der "10.000 English teachers" nur sehr vereinzelt die verräterischen Spuren unvollkommener Beherrschung westlicher Eßmanieren. Lediglich wurden auf den Gängen der Hotels mitunter seltsame Ge-

stalten mittleren Alters in für südkalifornische Verhältnisse befremdend unmodischer Sportkleidung gesichtet. Allerdings konnte deren Zugehörigkeit zur Veranstaltung der MLA in keinem einzigen Fall mit Sicherheit nachgewiesen werden.

Die fortdauernden finanziellen Schwierigkeiten in den modernen Sprachen hingegen bereiten der Wissenschaft nach wie vor Kummer. Eine Lehre läßt sich bereits ziehen: College-Sprachunterricht soll (noch) attraktiver werden (ohne dabei an Anspruch zu verlieren). Hier gibt es eine ganze Reihe neuer Ideen und Ansätze, die unter dem Druck der Budget-Krise verstärkt in Erwägung gezogen werden. Der Vorschlag, auf den Unterricht seltener grammatischer Formen in den Zielsprachen zu verzichten, sei stellvertretend erwähnt.

Übrigens laufen mittlerweile nicht nur in den USA die Mühlen schneller. Ein Blick über den großen Teich nach Deutschland zeigt, daß auch dort die Geisteswissenschaften allgemein und die Germanistik im besonderen nach neuem Profil suchen. So wurde beispielsweise in

Bochum erstmals seit vielen Jahren an einer deutschen Universität wieder der Titel des *baccalaureus artium* eingeführt. Die nordrhein-westfälischen Universitäten straffen die Studiengänge in bisher unbekanntem Ausmaß und suchen das Kursangebot stärker an den zukünftigen Arbeitsmöglichkeiten für Jung-Geisteswissenschaftler zu orientieren. Dies sei nur am Rande bemerkt und keineswegs als Vergleich gedacht; die Sprachwissenschaften beider Länder kämpfen mit eigenen Schwierigkeiten.

Bleibt am Ende die Frage nach Sinn und Zweck der MLA-conference. Diese läßt sich in Kürze nicht beantworten, son-

dern allenfalls knapp kommentieren: Es scheint, als brauche jede Marktwirtschaft auch ihren Marktplatz. Für die modernen Sprachen in den USA war dies zuletzt ein sonniger im Süden Kaliforniens.

Anmerkungen

¹ So bezeichnet von Ricardo Quinones, einem Mitglied der Assn. of Literary Scholars and Critics, die von vielen als "Anti-MLA" bezeichnet wird.

² Nachzulesen in der Ausgabe der L.A. Times vom 27. Dezember 1994.

Contributors

David Rosen earned his B.A. at Columbia University and is now pursuing his doctorate in English and Comparative Literature at Yale.

Bertina Loeffler is completing her doctoral work at the University of California at San Diego. Her primary research interests focus on German literature and intellectual history of the late eighteenth and nineteenth centuries.

Martina Eidecker is currently working on her dissertation on Irmtraud Morgner at UCLA. She received an M.A. in 1992 (Studium der Germanistik, Geschichte und Publizistik an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster), as well as an M.A. in 1989 from Arizona State University (German Literature). She has written on Thomas Mann, Heinrich von Kleist, the *Sturm und Drang* period, and modern Dutch literature.

Tanya A. Kienzle-Croxton received her B.A. in Comparative Literature (U. of Virginia, 1990) and her M.A. in German (U. of Illinois, 1994). She is presently working toward a Ph.D. in German at Yale. Her current academic interests include Lessing, baroque and classical German drama, and 20th-century Scandinavian literature.

Susanne Hill went to the University of Florida after studying Germanistik at the Universität Mannheim. She earned her M.A. in German Literature in 1993 and is now ABD in the Ph.D. program at UF. Her dissertation deals with the motive of silence in the prose of Christoph Hein.

Kirsten Krick is currently working on her doctoral dissertation on the historiography of Ingeborg Bachmann's implementation of folkloric elements in *Todesarten* at UC Santa Barbara. She will spend the 1995-96 academic year completing her dissertation and various projects through a Fulbright grant in Vienna, Austria.

Caitlin L. Gannon received her M.A. in German Studies from the University of Arizona in 1994. Her special research interests have included literature of the 1920's, cultural representations of femininity and homosexuality during the Weimar Republic, German colonialism in Africa, and contemporary literature by Afro-German women.

Nicole Zöllner graduated from Hamburg University, having majored in English and German literature and geography. She is currently working on her Ph.D. in English linguistics. The topic of her thesis to be submitted is: "Analyse von Tabus und Euphemismen im Englischen."



Anzeigen

Preise:

Bitte kreuzen Sie an:

- | | |
|------------------------------------|-------------|
| ☐ 1 Seite | US \$ 60.00 |
| ☐ 1/2 Seite | US \$ 30.00 |
| ☐ 1/4 Seite | US \$ 20.00 |

Checks (in US Dollars) an **New German Review**.

Die Druckvorlage der Anzeige wird (in aller Regel) vom Inserenten selbst vorbereitet. Bei Fragen wenden Sie sich bitte an:

John Kluempers
(310) 397-9705.



Senden Sie das Formular mitsamt der Druckvorlage für Ihre Anzeige an:

New German Review
UCLA
Department of Germanic Languages and Literatures
2326 Murphy Hall
405 Hilgard Avenue
Los Angeles, CA 90024
USA



Subscriptions

Rates (Volume 10 -- 1994/5)

Please check one:

- | | |
|---|------------|
| ☐ Student | US \$ 8.00 |
| ☐ Faculty/Individual | US \$12.00 |
| ☐ Institution | US \$14.00 |

For overseas subscriptions (outside North America), please include appropriate fee for one of the following mailing methods:

- | | |
|---|------------|
| ☐ Surface overseas | US \$ 5.00 |
| ☐ Airmail overseas | US \$14.00 |

Make checks payable (in US currency) to: **New German Review.**

Name: _____

Address: _____

Country: _____

e-mail: _____



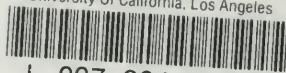
Mail this form to:

New German Review
UCLA
Department of Germanic Languages and Literatures
2326 Murphy Hall
405 Hilgard Avenue
Los Angeles, CA 90024
USA

**University of California Library
Los Angeles**

This book is DUE on the last date stamped below.

University Of California, Los Angeles



L 007 364 577 2

RECEIVED - URL
SERIALS DEPARTMENT

JAN 19 1996

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
AT LOS ANGELES